



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Tendenzen der ungarischen Malerei in der I. Hälfte des  
20-ten Jh. und das Werk ANNA SZIRMAYS“

Verfasserin

Judith Hendricks-Sebesi-Josintzi

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ. Prof. Dr. Walter Krause



## VORWORT

Diese Arbeit ist dem Andenken meiner Mutter gewidmet.

Sie hat für mich unter den schwersten Bedingungen alles was möglich war getan. Ihr ist es zu verdanken, dass ich seit meinem elften Lebensjahr in der freien Welt leben konnte.

Mein Dank gilt allen die bei Zustandekommen dieser Arbeit mir behilflich waren. Insbesondere Prof. Murádin Jenő in Klausenburg, Bodonyi Emőke, Kiss Joakim Margit, Tóth Antal, Dr. Darkó Jenő, Dr. Nagy János in Szentendre, und den Mitarbeitern des Institutes für Kunstgeschichte der Akademie der Wissenschaften.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Walter Krause, der die Entstehung dieser Arbeit ermöglicht hat, und durch sein Interesse mich während der Ausarbeitung des Themas mit Anregungen und Anmerkungen unterstützt hat.

Nicht zuletzt danke ich meinem Mann für seine Geduld, Ermunterung und Unterstützung.



## INHALTSVERZEICHNIS

<b>I.</b>	<b>EINLEITUNG</b>	<b>5</b>
<b>II.</b>	<b>BIOGRAFIE ANNA SZIRMAY</b>	<b>9</b>
<b>III.</b>	<b>UNGARISCHE LANDSCHAFTSMALEREI VOR 1920</b>	<b>14</b>
III. 1	Meister der Landschaftsmalerei	14
III. 2	Die Künstlerkolonie in Nagybánya	17
III. 2.1	Die „Neos“	20
III. 3	„Nyolcak“ [Die Acht]	20
<b>IV.</b>	<b>STUDIUM AN DER HOCHSCHULE DER BILDENDEN KÜNSTE IN BUDAPEST</b>	<b>22</b>
IV. 1	Die Hochschulereform unter den Rektor Károly Lyka	24
IV. 2	Anna Szirmays Professoren: István Bosznay, Gyula Rudnay, Károly Lyka	24
<b>V.</b>	<b>UNGARISCHE LANDSCHAFTSMALEREI IN DEN ZWISCHENKRIEGSJAHREN</b>	<b>32</b>
V. 1	Nachimpressionismus und/oder postnagybányaer Stil? István Szőnyi, Aurél Bernáth, József Egry	32
V. 2	Künstlerkolonien und Künstlervereinigungen in den 20er Jahren	36
V. 3	Szentendre-Malerei	37
V. 3.1	Ausstellung der „Gesellschaft der Szentendre-Maler“	40
V. 3.2	Die Ausstellung im Spiegel der Presse	42
V. 3.3	Die Szentendre-Malerei beeinflussenden Faktoren	44
<b>VI.</b>	<b>ANNA SZIRMAYS WERKE</b>	<b>49</b>
VI. 1	Arbeiten aus der Studienzeit	49
VI. 2	Landschaftsbilder aus Szentendre	57
VI. 3	Zeichnungen und Aquarelle aus Breitenstein	65
VI. 3.1	Ansichten in die Weite	65
VI. 3.2	Breitensteiner Landschaftsausschnitte	69
VI. 4	Bilder aus den 40er Jahren	72
VI. 5	Landschaftsbilder aus Wien, nach 1956	75
VI. 6	Porträtmalerei	78
VI. 6.1	Selbstporträts	82
VI. 7	Porträts, entstanden an der Akademie der Bildenden Künste in Wien	90
<b>VII.</b>	<b>ZUSAMMENFASSUNG</b>	<b>95</b>
<b>VIII.</b>	<b>LITERATURVERZEICHNIS</b>	<b>97</b>
<b>IX.</b>	<b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS</b>	<b>103</b>
IX. 1	Abbildungsverzeichnis Anna Szirmay	103
IX. 2	Abbildungsverzeichnis der Werke anderer Künstler	105

<b>X.</b>	<b>ABBILDUNGNACHWEIS</b>	108
<b>XI.</b>	<b>ABBILDUNGEN</b>	
<b>XII.</b>	<b>ANHANG</b>	

## I. EINLEITUNG

Anna Szirmay, mit deren künstlerischen Tätigkeit sich diese Arbeit im Wesentlichen beschäftigt, war meine Mutter. Der Grund für die Themenwahl ist also ein sehr persönlicher: Der Versuch einer späten Wiedergutmachung, zumal ich mich zu Lebzeiten meiner Mutter mit der ungarische Malerei des 20. Jahrhunderts und so auch mit ihrer Kunst nur wenig beschäftigte. Das lag wahrscheinlich auch daran, dass meine Mutter nur selten über den eigenen künstlerischen Werdegang und ihre Arbeiten sprach. Es muss eine Art Verdrängung gewesen sein. Sie setzte sehr hohe Maßstäbe an sich selbst, aber auch an ihre Zeitgenossen und hielt sich selbst und auch ihre Kollegen für nicht genügend talentiert.

Wiederholt hörte man von ihr bei Diskussionen über die moderne Kunst; dass: „mit Cézanne in der Malerei alles erreicht wurde, und was folgt ist nur eine Wiederholung“. Diese Äußerung Szirmays wird allerdings durch ihre Tagebucheintragung relativiert. Sie kommentiert die Ausstellung „Zeitgenössische Ungarische Kunst“ am 3. November 1937, wo folgendes zu lesen ist: „Die Alten sind gut: Csók, Vaszary, Fényes, - Rudnay, Egry, Koszta, Iványi-Grünwald sind auch gut, haben jedoch eine kleinere Skala. Der Nachwuchs vortrefflich, aber spärlich: Szőnyi, Aba-Novák, Molnár C. Pál, Bernáth,- Szőnyi, Bernáth sind die wahren Werte, doch Molnár und Aba-Novák sind die Amüsanten, Virtuosen (ein wenig maniert und technisierend und nicht ganz aufrichtig.) Lipót Hermann ist der Schwächste unter allen, hat jedoch das Meiste verkauft. Typisch!“.<sup>1</sup>

Erst nach dem Ableben meiner Mutter, die im Jahre 1981 in Wien verstarb, begann ich mich – ausgelöst durch eine von außen kommende Anregung –, für die ungarische Malerei zu interessieren: Nicolas M. Salgó, der aus Ungarn stammende Botschafter der Vereinigten Staaten von Amerika in Ungarn (1983-1986), fing an, in Budapest eine Sammlung ungarischer Gemälde (entstanden zwischen 1850 und 1950) anzulegen. Salgó bat mich, ihm dabei behilflich zu sein. Bei den Auktionen, in denen wir Gemälde erwarben, fiel mir auf, dass einige von den wenigen erhalten gebliebenen Bildern meiner Mutter vielen Werken ihrer Zeitgenossen in der künstlerischen Qualität um nichts

---

<sup>1</sup> Tagebucheintragung, Anhang 10.

nachstehen.<sup>2</sup> In dieser meiner Ansicht wurde ich auch von der Kunsthistorikerin Júlia Szabó bestärkt, die Nikolaus Salgó beratend zur Seite stand.<sup>3</sup> In einem Standardwerk der ungarischen Kunstgeschichte „Magyar Művészet 1919-1945“ [Ungarische Kunst], herausgegeben von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 1985 fand ich Anna Szirmay unter jenen Künstlern die an der ersten Ausstellung der Gesellschaft der Szentendre-Maler 1930 teilnahmen. Im Zuge weiterer Recherchen in der Képzőművészeti Főiskola [Hochschule der bildenden Künste] fand ich Daten und Unterlagen über die Studienzeit und künstlerische Tätigkeit Szirmays. So nahm ich mir vor, weitere Nachforschungen anzustellen und die Malerei Anna Szirmays zum Thema meiner Diplomarbeit zu wählen.

Wenngleich es mir gelang, einige weitere Arbeiten Szirmays ausfindig zu machen und wichtige Unterlagen zu finden, haben wir es dennoch mit einem unvollständigem Œuvre zu tun.

Eingangs soll in der Arbeit nach einem Rückblick auf die Anfänge der ungarischen Landschaftsmalerei und einigen, auch in diesem Kunstzweig bedeutende ungarische Maler der Weg beschrieben werden, welcher die nächsten Generationen – über ihre Ausbildungsstätten an der Wiener- und Münchner Akademie, der Malschule Simon Hollósys in München und den Akademien in Paris - im Jahre 1896 nach Nagybánya [heute Baia Mare, Rumänien] im Norden von Erdély [Transsylvanien] führte, wo eine Künstlerkolonie und Malschule entstanden war, deren Natursicht und stilistische Merkmale für die ungarische Pleinair-Malerei in den folgenden fünfzig Jahren bestimmend geworden sind. Sodann wird über die Studienjahre Anna Szirmays

---

<sup>2</sup> Die „Salgó Collection“ ist heute die größte und bedeutendste Sammlung ungarischer Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts außerhalb von Mitteleuropa. Sie umfasst 350 Werke von mehr als 100 Künstlern verschiedenster Stilrichtungen: Vertreten sind akademische Malerei, Plein-air Malerei, Jugendstil- und Art Nouveau Werke, Arbeiten der Avantgarde und im regionalistischen Stil ausgeführte Werke aus der Zwischenkriegszeit. Zu den bemerkenswerten Stücken der Sammlung zählen fünf Werke von Mihály Munkácsy, dem bedeutendsten ungarischer Künstler des 19. Jahrhunderts, Pál Szinyei-Merse's Gemälde aus dem Jahre 1896: „Mutter und zwei Kinder“, als eines der frühesten Beispiele für den mittel-europäischen Impressionismus und „Architektur 1“, ein bahnbrechendes Werk von László Moholy-Nagy aus den Jahren 1921-1922, eines seiner ersten Werke mit einer vollkommenen geometrischen Abstraktion. Nikolaus Salgós Erben überließen die Sammlung dem „Jane Voorhees Zimmerli Art Museum at Rutgers, The State University of New Jersey.“, wo sie auch für Forschungszwecke zur Verfügung steht.

<sup>3</sup> Zwei Landschaftsbilder und ein Frauenporät von Anna Szirmay wurden – als Leihgabe der Verfasserin dieser Arbeit – in die Salgó-Sammlung aufgenommen. Vgl. Katalog: Two Centuries of Hungarian Painters, 1991, Washington D.C., S. 265-267.



und über die Künstlerkolonie in Szentendre berichtet, von wo ihre künstlerische Laufbahn starken Impuls bekam.

Hauptzielsetzung dieser Arbeit ist es, neben der Bildbeschreibung und der Analyse der Werke Anna Szirmays der Frage nachzugehen, welche stilistischen Einflüsse seitens ihrer Professoren, aus ihrem künstlerischen Umfeld oder aus anderen Inspirationsquellen auf sie gewirkt haben.



## II. BIOGRAFIE ANNA SZIRMAY

Anna Szirmay wurde am 22. Juni 1905 in Budapest geboren. Väterlicherseits entstammte sie einer wohlhabenden Familie des protestantischen Adels Oberungarns. Ihr Vater, Tamás von Szirmay, war Husarenoffizier der ungarisch-königlichen Armee und Gutsbesitzer. Mitglieder der Familie Szirmay von Szirmabesenyő waren über Generationen vornehmlich im öffentlichen Leben auf Landes- und Komitatsebene in politisch-parlamentarischen Funktionen tätig.

In der Familiengeschichte finden sich aber auch Bezüge zur Kunst: Anna-Maria Szirmay (1823 – 1883) war die Mutter von Baron László Mednyánszky (1852 – 1919), der einer der bedeutendsten Landschaftsmaler Ungarns wurde <sup>4</sup> Auch der „Vater des ungarischen Impressionismus“, der Maler Pál Szinyei Merse (1845 – 1920) war mit den Szirmays mehrfach verwandt: Matilde Szinyei Merse war die zweite Ehefrau des Grafen István Tamás Szirmay (1792-1857). Dessen Sohn, Alfred Tamás (1852-1900) war mit Maria Probstner, der älteren Schwester von Pál Szinyei Merses Ehefrau (Zsófia Probstner) verheiratet.<sup>5</sup>

Mütterlicherseits war die Familie Anna Szirmays mit der bildenden Kunst eng verbunden. Ihre Mutter Henriette Szirmay, geborene Pulszky, war eine Enkelin von Ferencz Pulszky (1814 – 1897), Archäologe und einer der bekanntesten Kunsthistoriker Ungarns, ein anerkannter Kunstexperte, Mitglied der Akademie der Wissenschaften, Verfasser mehrerer kunstgeschichtlicher Bücher, die zu Standardwerken wurden. In den Jahren 1869–1894 war Ferencz Pulszky Direktor des ungarischen Nationalmuseums [Nemzeti Múzeum], Initiator mehrerer Museen, die um die Jahrhundertwende in Budapest entstanden sind. Er besaß eine Antikensammlung, aus der heute zahlreiche Objekte in den berühmtesten Museen der Welt zu finden sind. Anlässlich seines 100.

---

<sup>4</sup> Mednyánszkys Mutter, Anna-Mária Szirmay besaß künstlerische Neigungen; der Bruder seiner Mutter, Boldizsár Szirmay war „ein gelehrter Mann, jedoch ein Sonderling“. Mednyánszky soll von ihm das sachliche Denken, den Hang zum Philosophieren, seinen Wissensdrang und den eisenen Fleiß geerbt haben, aber auch die innere Unruhe und die Lust am ständigen Reisen. Czóbel Istvánné, Mednyánszky Margit: Mednyánszky László gyermekkor. [Die Kindheit László Mednyánszkys]. Műbarát [Kunstfreund], 1921, 19, S. 331-334.

<sup>5</sup> Szinyei Merse war des öfteren zu Gast im Stammschloss der Szirmays in Szirmabesenyő. Anlässlich seiner Hochzeitsreise entstand hier im Jahre 1873 im Schlosspark das Bild: „Auf der Gartenbank“. Der Park bildete auch den Hintergrund für das, seine Frau darstellende Bild: „Porträt im gelben Kleid“. 1879 malte er hier ein Porträt von Alfred und Mária Szirmay. Gábor Szirmay, A szirmai és szirmabesenyői Szirmay család története [Geschichte der Familie Szirmay], Debrecen 2005, S. 99 – 101.

Todestages fand in den Räumlichkeiten der Akademie der Wissenschaften im Jahre 1997 eine Gedenkausstellung statt.<sup>6</sup>

Anna Szirmays Großvater Ágost Pulszky (1846 -1901) war Rechtsgelehrter und Soziologe, Professor der Rechtsphilosophie an der Universität Budapest, erster Präsident der im Jahre 1900 gegründeten Soziologischen Gesellschaft Ungarns [Társadalomtudományi Társaság].<sup>7</sup> Der jüngere Bruder ihres Groß-vaters, Károly Pulszky (1853–1899) war Kunsthistoriker, Direktor der staatlichen Bildergalerie in den Jahren 1885–1899. Durch die von ihm getätigten Einkäufe wurde die Sammlung des heutigen Museums der Schönen Künste [Szépművészeti Múzeum] in Budapest bedeutend erweitert.

Ihre Kindheit verbrachte Anna Szirmay in Pécel, in der Nähe von Budapest, wo die Eltern Gutsbesitzer waren. 1918 verstarb ihr Vater im 47. Lebensjahr. Die erst 13jährige Tochter, ein Einzelkind, traf der Verlust des Vaters schwer, denn sie war - wie ich aus Erzählungen meiner Mutter weiss -, ihrem Vater sehr zugetan.

Ihre Mutter, die nichts von der Bewirtschaftung eines Landbesitzes verstand, verkaufte sofort den Gutsbesitz. Der Erlös aus dem Verkauf wurde ein Opfer der nach dem Ersten Weltkrieg einsetzenden Inflation. Die Familie konnte ihren gewohnten Lebensstandard nicht aufrecht erhalten. Anna Szirmay übersiedelte zu ihrer Tante nach Budapest, wo sie das Gymnasium beendete.

1925 immatrikulierte sie als ordentliche Hörerin an der Ungarisch-Königlichen Hochschule der bildenden Künste [Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola], um akademische Malerin zu werden. Ihre Professoren in den Ausbildungsfächern figurales Zeichnen und Malerei waren István Bosznay und Gyula Rudnay. Kunstgeschichte hörte sie bei Károly Lyka. Bereits nach dem zweiten Semester fuhr sie 1926 in den Sommerferien auf Studienreise nach Paris.

Am 3. Mai 1930 beendete Anna Szirmay ihr Studium „mit gutem Erfolg“.

---

<sup>6</sup> Im Vorwort zum Katalog der Ausstellung schreibt Ernő Marosi: „In the course of several generations, the members of the Pulszky family had been promoted into the highest reaches of society on account not only of their talent passing down along the mysterious channels of inheritance but also of their perceptibility and openness, their appreciation of the products of spiritual life and culture - traits that can be understood more rationally via family traditions and education. Our cultural history owes much to this family - to itself, actually.[...].“

Ferenc Pulszky, Memorial Exhibition, Budapest 1997, S.118.

<sup>7</sup> „Zum ersten Präsidenten wurde Ágost Pulszky gewählt, ein ehrwürdiger Liberaler und Humanist, dessen Familie mit dem ungarischen Liberalismus und Humanismus des 19. Jahrhunderts eng verbunden war“. John Lukács, Budapest um 1900, Ungarn in Europa, Berlin 1990, S. 232.

Am 14. Jänner 1931 heiratete Anna Szirmay in Budapest den aus Marosvásárhely (Tirgu Mures) gebürtigen Baron István Sebesy-Josintzi. Die Heirat bedeutete in gewisser Hinsicht das Aufgeben der Künstlerlaufbahn und war ein Kompromiss, um den gesellschaftlichen Erwartungen und den Hoffnungen der Familie gerecht zu werden. Sie hätte nämlich die Möglichkeit gehabt, nach Paris zu gehen und sich ganz der Malerei zu widmen. Dies wurde jedoch durch ihre Mutter verhindert.

1932 kam ihr Sohn Miklós zur Welt.

In den frühen 30er Jahren verbrachte sie einige Sommer bei Verwandten in Breitenstein in Österreich. Dies findet hier Erwähnung, weil aus einem dieser Aufenthalte (aus dem Jahre 1934) zwei Aquarelle und mehrere Landschaftszeichnungen erhalten geblieben sind.

Das Jahr 1938 war ein tragisches Schicksalsjahr im Leben der Anna Szirmay. Am 18. Februar verstarb ihr Sohn Miklós im 6. Lebensjahr an den Folgen einer Lungenentzündung. Sie verfiel in tiefe Depression. An die Ausübung einer künstlerischen Tätigkeit war für lange Zeit nicht zu denken.

Anna Szirmay übersiedelte 1941 nach Kolozsvár [Cluj-Napoca, Klausenburg] in Siebenbürgen<sup>8</sup>, wohin ihr Ehemann als Direktor der Bodenkreditanstalt berufen wurde.

Ende Juni 1941 erfolgte Ungarns Kriegseintritt. Anna Szirmay arbeitete in Kolozsvár im Sozialdienst. Ihrem Tagebuch ist zu entnehmen, dass sie erst im Sommer 1941 in Kolozsvár [Klausenburg] wieder zu malen anfang. Es entstanden mehrere Selbstporträts und Landschaftsbilder in Öl. Erhalten geblieben sind lediglich drei Selbstbildniszeichnungen sowie ein Aquarell; es ist dies ein Entwurf für ein Ölgemälde, mit dem Thema: „Ansicht von Kolozsvár“.

Die Bedrohung durch den bevorstehenden sowjetischen Einmarsch in Siebenbürgen veranlasste sie zur Rückkehr nach Budapest. Da ihr Ehemann beruflich verpflichtet in Kolozsvár verbleiben musste, wurden ihr persönliches Hab und Gut, Mobiliar und ihre Bilder in einen Waggon verladen, um nach Budapest transportiert zu werden. Kriegseignisse führten zum Verlust all ihrer Habe, somit ging auch der größte Teil ihrer Werke verloren. Nach offiziellen,

---

<sup>8</sup> Im Zweiten Wiener Schiedsspruch (Schloss Belvedere, 30. August 1940) erhielt Ungarn Nord-siebenbürgen – einen Teil, des nach den Friedensschlüssen von Trianon 1920 Rumänien zugesprochenen Landes – zurück.

nicht nachprüfbar. Angaben war ein Bombenangriff auf den Güterzug erfolgt, inoffiziell war zu vernehmen: Auch Plünderungen wären denkbar.

Im Sommer 1945 wurde ihre Tochter, die Verfasserin dieser Zeilen, in Budapest geboren.

Die ersten Nachkriegsjahre waren für die Bevölkerung Ungarns, so auch für die Familie, harte Zeiten. Budapest erlitt schwerste Kriegsschäden und lag in Trümmern. Alle Donaubrücken, die Buda mit Pest verbanden, wurden gesprengt. Die Versorgung mit Lebensmitteln war ungenügend. Die rasende Wertverminderung des Geldes<sup>9</sup> ließ Tausch- und Schwarzhandel blühen.

Von einer künstlerischen Tätigkeit Anna Szirmays in diesen Jahren wissen wir nichts.

Nach der kommunistischen Machtübernahme (1948) wurde das Leben der Familie immer schwieriger, auch materiell, und kulminierte im Jahre 1951 in der Deportation.<sup>10</sup> Die Familie musste Budapest innerhalb von 24 Stunden verlassen und wurde in eine kleine Ortschaft, nach Tarnalelesz in der Gegend von Eger [Erlau] gebracht. Pro Person durfte man 100 Kilogramm Gepäck mitnehmen, alles andere, einschließlich Wohnung, Mobiliar und Bilder wurden beschlagnahmt. Es ist nur allzu verständlich, dass unter solchen Umständen an eine künstlerische Tätigkeit kaum zu denken war. In ihrem Tagebuch erwähnt Szirmay dennoch, dass sie einige Aquarelle anfertigen konnte.

Nach Stalins Tod im Jahre 1953 wurde die Deportation aufgehoben, die Rückkehr nach Budapest wurde jedoch untersagt, so zog die Familie in eine andere kleine Ortschaft, nach Vecsés, in der Nähe des heutigen Budapester Flughafens. Den vormals deportierten Personen war nur erlaubt, einer manuellen Arbeit nachzugehen. So arbeitete Anna Szirmay zuerst in einer Konservenfabrik und anschließend als Schichtarbeiterin in einer Wäschefabrik

---

<sup>9</sup> „Vom Frühjahr 1945 bis zum Sommer 1946 tobte in Ungarn die wildeste Inflation der internationalen Finanzgeschichte. Die letzte Pengő-Banknote, die herausgegeben wurde, lautete auf 100 Quadrillionen. Die neue Währung, der Forint, wurde später dem Wert 400 Quadrillionen (d.s.  $4 \times 10^{27}$ ) Pengő gleichgesetzt. Einen beträchtlichen Teil des städtischen Abfalls machten damals die weggeworfenen Geldscheine aus.“ In: István Lázár, Kleine Geschichte Ungarns, Budapest 1990, S. 216.

<sup>10</sup> „[...] Wellen schlug im Sommer 1951 die überraschende Deportierung der „ehemaligen Herrscher-klasse und bourgeoisen Ausbeuter“. Aristokraten, Bankdirektoren, Armeeoffiziere, Gendarmen und Kaufmänner litten gemeinsam mit zu Kapitalisten abgestempelten Juden, die sich kaum von den Qualen von Auschwitz erholt hatten, in Einzelgehöften und Lehmhütten in der Tiefebene, während diejenigen, die sie dorthin brachten, sich in ihren Häusern und Wohnungen breit machten.“ In: István Nemeskürty, Abriß der Kulturgeschichte Ungarns, Budapest 1994, S.163.

als Büglerin und wurde dort sogar zu einer anerkannten Stachanowistin<sup>11</sup>. In dem kleinen Zimmer, welches die Familie als Untermieter bewohnte, waren die Verhältnisse nicht viel besser als in der Deportation. Geld war nur spärlich vorhanden und reichte nicht aus, um Malerutensilien beschaffen und in der kargen Freizeit malen zu können.

Die ungarische Revolution im Oktober 1956 war für Anna Szirmay ein lebensbestimmend großes, unauslöschbares Erlebnis, auch eine moralische Genugtuung, verbunden mit der wunderbaren Erfahrung, dass die Studenten und die sogenannte Arbeiterklasse, auf die der Kommunismus gebaut hat, die Revolution getragen haben, dass also nicht nur die „klassenfeindliche“ Gesellschaftsschicht, der sie angehörte, den Kommunismus gehasst hat. Die Niederschlagung der Revolution brachte dann am 28. November 1956 eine entscheidende Wende in ihrem Leben. Sie flüchtete mit mir nach Österreich, wo wir Verwandte in Wien hatten. Ihr Ehemann folgte im Jahre 1961 der Familie nach.

Nach schweren Anfängen gelang es ihr, an der Akademie der bildenden Künste für das Fach „Restaurierung von Ölgemälden“ aufgenommen zu werden. Sie erhielt ein Stipendium. Aus dieser, an der Akademie verbrachten Studienzeit (1957-1960) bei Professor Eigenberger sind uns Landschaftsbilder und Porträts erhalten geblieben. Sie beendete ihre Ausbildung 1960, und arbeitete fortan als Restauratorin.

Anna Szirmay verstarb am 26. Juni 1981 in Wien

---

<sup>11</sup> Die Stachanow-Bewegung war eine nach sowjetischen Vorbild eingeführte Kampagne zur Steigerung der Arbeitsproduktivität in den Betrieben, benannt nach Alexej Grigorjewitsch Stachanow, der im Jahre 1935 in einer Kohlengrube in einer Schicht 102 Tonnen Kohle förderte und damit die Arbeitsnorm um das Dreizehnfache überbot.

### III. UNGARISCHE LANDSCHAFTSMALEREI VOR 1920

#### III.1 MEISTER DER LANDSCHAFTSMALEREI

Ungarns Malerei und damit auch der Kunstzweig Landschaftsmalerei hat nicht so eine große Vergangenheit wie jene der Völker und Länder, die von der Geschichte weniger benachteiligt worden sind.

Während die Anfänge der Wiener Kunstakademie z.B. bis in das ausklingende 17. Jahrhundert zurück verfolgt werden können, und man an dieser Anstalt bereits im Jahre 1824 eine eigene Klasse für Landschaftsmalerei führte, gab es in Ungarn noch im 19. Jahrhundert keine institutionalisierte Kunstlehranstalt, an der die angehenden Maler auf hohem Niveau studieren hätten können.<sup>12</sup> Lange Zeit, so auch noch bis etwa 1840-1850, besuchten daher die Ungarn vornehmlich die Wiener Akademie. Aber auch noch in den Jahren des Neoabsolutismus lag der Prozentsatz ungarischer Kunststudenten in Wien über 10%.<sup>13</sup>

Die ungarische Kunstgeschichtsschreibung sieht die ersten Beispiele für ungarische Landschaftsmalerei die in das allgemeine Bewusstsein eingingen, im zweiten und dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Ein oft zitiertes Beispiel ist die ideale Landschaft „Visegrád“ von Markó d. Ä. (1791-1860), entstanden 1828-30.<sup>14</sup> (Abb. 79). Antal Kampis schrieb, dass mit dieser „... nach der Natur gemalten Landschaft, [...] mit dessen malerischer Auffassung und [...] an die weit später aufkommende Freilichtmalerei gemahnendem, leuchtenden Kolorit Markó seiner Zeit weit vorauseilte.“<sup>15</sup> Markó studierte an der Wiener Akademie, lebte seit 1832 in Italien, wurde aber aufgrund von Ausstellungen in seinem Heimatland bekannt, hatte zahlreiche Nachfolger und gilt somit als der erste schulbildende Vertreter der ungarischen Landschaftsmalerei.

---

<sup>12</sup> Nach dem „Ausgleich“ zwischen Österreich und Ungarn im Jahre 1867, mit der verfassungsrechtlichen Vereinbarung der „Doppelmonarchie“, erhielt Ungarn auch kulturpolitisch mehr Freiraum. 1871 wurde in Budapest die „Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde“ [Königlich-Ungarische Musterzeichenschule und Zeichenlehrer-Bildungsanstalt] gegründet. Zielsetzung dieser Anstalt war – nach Plänen des Direktors Gusztáv Keleti – die Ausbildung von Zeichenlehrer und die Grundausbildung von Kunststudenten.

<sup>13</sup> Vgl. Walter Krause in: Seipel, 2003, S. 159.

<sup>14</sup> Szabó 1988, S. 103.

<sup>15</sup> Kampis 1966, S. 45.



Miklós Barabás (1810-1898), der bedeutendste Künstler des ungarischen Biedermeier, studierte kurze Zeit an der Wiener Akademie bei J. Ender. Während einer Italienreise (1834-35) erlernte er die Aquarelltechnik. Barabás war vornehmlich ein Porträtist, dennoch war er es, dem die ungarische Kunstgeschichte ihr erstes Pusztabild (ein Aquarell) verdankt.

In den Jahren nach 1848 wurde mehr und mehr die Münchner Akademie, deren künstlerischer Ruf im Steigen begriffen war, zum begehrten Studienort für die Ungarn. Ein Auszug aus der Namensliste (Jahr der Immatrikulation und - in Klammern - das Alter)<sup>16</sup> der dort studierenden Ungarn zeigt, dass der Werdegang zahlreicher Maler, die heute zu den Klassikern der ungarischen Malerei gehören, auch mit München verbunden war. Die Ausbildung hatte hier die Zielsetzung, die klassische akademische Tradition in der Malerei weiter zu geben. Staatliche Stipendien aus dem Heimatland erleichterten daher den hier Studierenden den Aufenthalt. Rippl-Rónai, Csók, Iványi-Grünwald und Ferenczy diskutierten im Café Probst über Wagneroperen, Zolas neue Romane und Courbets Malerei. Erwartungsvoll blickten die Jungen Richtung Paris. In ihrer Absicht, sich von den akademischen Fesseln zu befreien, bestärkte sie auch der herausragende Student der Akademie, Simon Hollósy (1857-1918), dem die akademischen Zwänge ebenfalls nicht behagten. Rippl-Rónai (1861-1927) fuhr im Frühjahr 1887 nach Paris, seine begeisternden Briefe bewirken, dass im Herbst István Csók (1865-1961), Béla Iványi Grünwald (1867-1940) und Károly Ferenczy (1862-1917) ihm nach Paris folgten. Bei ihren Besuchen im Louvre waren sie alle von den Werken der französischen Naturalisten: Courbet, Millet, Rousseau aus Barbizon und insbesondere von der Malweise Bastien-Lepages und Dagnan-Bouverets beeindruckt.

László Paál (1846-1879) war es, der die Auffassung der Barbizon-Maler in die ungarische Landschaftsmalerei einführen sollte. Ihm war nur ein kurzes Leben beschieden und seine Werke waren im Heimatland nur wenigen bekannt.

---

<sup>16</sup> Művészeti [Kunst] 1912, Jhg. 11, 5, S. 178-188.

Somogyi Miklós: „Magyarok a müncheni Képzőművészeti Akadémián [Ungarn an der Münchner Akademie der Bildenden Künste] 1824-1890.“

Wagner Sándor, 1857 (18). Székely Bertalan, 1860 (25). Benczúr Gyula, 1861 (17). Kelety Gusztáv, 1861(26). Szinyei Merse, 1865 (18). Munkácsy, 1866 (22). Mednyánszky, 1872 (20). Feszty Árpád, 1874 (18). Hollósy, 1878 (21). Karlovsky, 1878 (20). Rippl-Rónai, 1884 (23). Csók, 1885 (21). Iványi Grünwald, 1886 (19). Vaszary, 1887 (20). Lyka, 1888 (19).

Immer wieder malte er sein Lieblingsthema: Waldstücke, Häuser am Waldrand oder den „Weg im Wald von Fontainebleau“ (Abb. 80).

Ein epochaler Meister der nationalen Kunst Ungarns war der mit Paál befreundete Mihály Munkácsy (1844-1900), dem ein kometenhafter Aufstieg gelang und der zum gefeierten Meister in den Pariser Salons wurde. Er war ein Vertreter des romantisch-kritischen Realismus. Munkácsy hat nur wenige Landschaftsbilder gemalt. Das Bild „Staubiger Weg“, (Abb. 81), entstand im Jahre 1874 aus der Erinnerung an eine Ungarnreise, bei der Munkácsy seiner französischen Ehefrau seine Heimat zeigte.

In Paris studierten die jungen ungarischen Maler meistens an der berühmten Académie Julian, zu deren Besuch zudem geringere Geldmittel erforderlich waren als zum Studium an der „Ecole des Beaux Arts“.

Rippl-Rónai indes nahm Verbindung auf zu Mihály Munkácsy, der offenbar das zeichnerische Talent Rippl-Rónais erkannte und ihn in seinem Atelier, welches damals zu den berühmtesten in Paris zählte, gleichsam in die Lehre nahm und ihn in Folge an seinen Werken mitarbeiten ließ. Nach zweijähriger Tätigkeit (Mitarbeit an Entwürfen für das Deckengemälde des Wiener kunsthistorischen Museums u.a.) trennte sich Rippl-Rónai von Munkácsy. Über Vermittlung von Freunden kam er mit der Künstlergruppe Nabis in Berührung, wurde deren Mitglied und ein Freund von Bonnard und Maillol. Nach 1899 war Rippl-Rónai für längere Zeit Gast bei Maillol in Banyuls-sur-Mer und malte dort viele Landschaftsbilder. Unter den wenigen früheren Landschaften von Rippl-Rónai wird von ungarischen Kunsthistorikern das Bild „Alföldi temető“ [Friedhof in der Tiefebene], 1894, (Abb. 40), als das bedeutendste angesehen.

Eine Ausnahmeerscheinung in der ungarischen Landschaftsmalerei war Baron László Mednyánszky (1852 – 1919), der sein Geld als Lumpensammler verkleidet unter Landstreichern verteilte, während seine Bilder zur gleichen Zeit bei der Millennium-Ausstellung zu sehen waren. Lange wurde er als Nebelmaler bezeichnet<sup>17</sup>, weil er seine, stimmungsvollen Visionen gleichenden Landschaftsbilder mit einem silberfarbigen „Schleier“ überzog. Den bereits 62jährigen Baron gelang es durch seine Verbindungen zum Hochadel, als Soldat und Kriegsmaler an die Front zu kommen, wo er u.a. ergreifende Landschaftsbilder malte.

---

<sup>17</sup> Schanzer 1935, S. 10.

Tivadar Csontváry Kosztka (1853 – 1919) war eine Zeit lang Schüler von Hollósy in München. In seiner Kunst spielt das Landschaftsbild eine mehrschichtige, inhaltsreiche, komplexe Rolle.

Lajos Gulácsy (1882 – 1932) erfand für sich eine poetische Fantasiewelt, ein imaginäres Reich, das er „Naconxypan“ nannte. Auch in der Anstalt für Geistesranke – in die er, vom Kriegsausbruch zutiefst erschüttet, gebracht werden musste –, malte er die geheimnisvoll-elegischen Märchen- und Traumlandschaften weiter, bis zu seiner Erblindung. Kállai schrieb: „Selbst die problematischsten Bilder Gulácsys lassen sich ohne weiteres in die europäische Entwicklungslinie der modernen symbolischen Stimmungsmalerei einordnen.“<sup>18</sup>

### III. 2 DIE KÜNSTLERKOLONIE IN NAGYBÁNYA

In München eröffnete 1892 Simon Hollósy eine private Malschule, die in Fachkreisen angesehen und bei Studenten bald populär wurde, nachdem sich herausstellte, dass Hollósys Schüler in der Regel die schwere Aufnahmeprüfung an der Münchner Akademie bestehen konnten. 1896 überredeten zwei Schüler Hollósys: István Réti (1872-1945) und János Thorma (1870-1937) – beide aus Nagybánya in Siebenbürgen – den Meister, in den Sommermonaten seine Malschule in das malerische Städtchen Nagybánya [heute Baia Mare, Rumänien] in Transsylvanien zu verlegen.

Zur großen Überraschung und Freude des Künstlerkreises um Hollósy schloss sich auch Károly Ferenczy dem Vorhaben an.<sup>19</sup>

Das Jahr 1896 wurde in Ungarn von Millennium-Feierlichkeiten und Ausstellungen – im Gedenken an die Landnahme im Karpatenbecken unter der Führung des Fürsten Árpád – beherrscht. Bei ihrer Reise nach Siebenbürgen machte die Reisegruppe in Budapest halt und besuchte die Millennium-Ausstellung, bei der Pál Szinyei-Merse (1845-1920) – auf Drängen von

<sup>18</sup> Kállai, 1999b, S. 134.

<sup>19</sup> Aus Paris zurückgekehrt lebte Ferenczy zunächst von 1889-1892 in Szentendre. Anschließend kam er mit seiner Familie nach München, wo er ein Atelier besaß und mit seinen Bildern Erfolg hatte. Hollósy und Ferenczy waren zwei grundverschiedene Persönlichkeiten. Hollósy – eine urwüchsiger, charismatischer Mann mit großer Suggestivkraft – anerkannte zwar das hervorragende Talent Ferenczys – „... de festeni, azt tud. [aber Malen, dass kann er.]“ –, der Habitus des stets nach der neusten Mode Gekleideten, vom Scheitel bis zur Sohle Gentleman Ferenczy war ihm jedoch suspekt, weil er mit seinem Vorstellungsbild, wie ein Künstler auszusehen und sich zu gebärden habe, ganz und gar nicht überein stimmte.

Freunden - sein Gemälde „Frühstück im Freien“ erneut vorgestellt hatte. Das an Pariser Bildern geschulte Auge der Reisenden – bis auf Hollósy studierten alle auch in der Seinstadt – erkannte die Vorzüge und die Einmaligkeit dieses von der Kritik seinerzeit unbeachteten und verschmähten Werkes. Die Maler – allen voran István Csók und János Thorma – verkündeten in Fachkreisen unermüdlich ihre Begeisterung und trugen damit maßgeblich zu Szinyeis „Rehabilitierung“ bei.

Bei der Ankunft in Nagybánya [Großes Bergwerk ] <sup>20</sup> wurde der Reisegruppe ein großer Bahnhof bereitet. Der Bürgermeister der Stadt begrüßte persönlich die Ankommenden. Niemand konnte jedoch zu diesem Zeitpunkt wirklich annehmen, dass von hier aus eine die ungarische Malerei erneuernde Stilbestrebung ihren Ausgang nehmen würde.

Ilona Sármany-Parsons schrieb: „Die Maler der Hollósy-Schule waren legitime Erben des deutschen Naturlyrismus. Auch für sie war die Natur immer Träger einer «Stimmung». Diese Auffassung hatte mit dem französischen «klassischen» Impressionismus nichts zu tun, der entscheidende große Impuls, der sie von der akademischen Maltradition befreite, war der Naturalismus von Bastien-Lepage, und die allgemein verbreitete «Stimmungsmalerei», die soviel Inspiration vom Stil Whistlers, der Schule von Glasgow und von Carrière gewonnen hat.“<sup>21</sup>

Pál Szinyei Merse stattete bereits im Gründungsjahr 1896 der Sommer-schule einen Besuch ab und leistete damit einer Einladung von Thorma und Csók Folge. Réti berichtete später darüber, wie gerührt und erfreut die jungen Maler und auch Hollósy den Meister empfingen, der 2 x 15 Stunden Bahnfahrt auf sich nahm um 1 ½ Tage in Nagybánya zu sein. Szinyei Merse schaute sich die

---

<sup>20</sup> Die erste urkundliche Erwähnung stammt aus dem Jahre 1142, als der Ungarnkönig Géza II in Frauenbach (lat. Rivulus Dominarum) Sachsen ansiedeln ließ. In Nagybánya wurde schon im Mittelalter nach Edelmetallen (Gold und Silber) geschürft. Das Kaiserreich Österreich betrieb hier ab 1528 eine Münzstätte. Die Edelmetallvorkommen sind heute weitgehend erschöpft. Begleiterze (Kupfer) werden in der Umgebung immer noch abgebaut und hier verhüttet.

1896 hatte das Städtchen 10 000 Einwohner, zur Zeit ist Baia Mare eine Industriestadt mit 130 000 Einwohnern. Nach einer schweren Umweltkatastrophe im Verhüttungswerk im Jahre 2000 (Dammbruch einer Absetzanlage für metallurgische Abfälle mit Freisetzung von Zyanid und Schwermetallabfällen) zählt Baia Mare zu den am schlimmsten verschmutzten Städten der Welt. [<http://www.tagesschau.de/wirtschaft/meldung92658.html>]; Stand: 20.10.2006]

Zur Geschichte der Stadt vgl. Gündisch 1932, S. 16, sowie Réti 2004, S. 137.

<sup>21</sup> Ilona Sármany-Parsons: „Der Einfluß der französischen Postimpressionisten in Wien und Budapest“. In: Mittellungen der Österreichischen Galerie, 34/35 (78/79), 1990-91, S. 84.

Arbeiten der Nagybányaer an. Am besten gefiel ihm Ferenczys beinahe fertiges Bild „Bergpredigt“.

Szinyei sollte Recht behalten: Károly Ferenczy wurde zum bedeutendsten Künstler der Nagybánya-Gruppe. Etwa die Hälfte von den hervorragendsten Bildern seines Lebenswerks ist in Nagybánya entstanden.<sup>22</sup> Als ein Beispiel sei das Bild „Oktober“, 1906, erwähnt (Abb. 82). Jenő Murádin sah auch in diesem Bild einen Beweis für Ferenczys Harmonie schaffende Kraft [„harmóniateremtő erejének [...] bizonyítéka“]<sup>23</sup>, einer Harmonie zwischen Mensch und Natur. Auch Peter H. Feist schrieb: „Ferenczy [...] setzte die impressionistische Aufmerksamkeit für das Licht und die koloristische Harmonie zwischen Menschen und ihrer Umgebung besonders konsequent um.“ – und nannte das Bild „Oktober“: „... ein schönes Beispiel für die anscheinend ganz spontane Reaktion auf einen zufälligen, momentanen Anblick [...]“.<sup>24</sup> Ilona Sármány-Parsons wies indessen darauf hin, dass „...die Periode zwischen 1902-06 bei Ferenczy oft impressionistisch bezeichnet wird, [...] in Wirklichkeit [ aber ] eine Variante der postimpressionistischen Stile [...]“<sup>25</sup> sei. In Ferenczys eigener Formulierung: „koloristischer Naturalismus auf synthetischer Grundlage“.

Hollósy verließ nach Zwistigkeiten 1901 Nagybánya. Ferenczy, Réti und Iványi Grünwald übernahmen sodann die Leitung der Malschule. István Réti's Gemälde „Nagybányaer Landschaft“, 1906, ist eines der wenigen reinen Landschaftsbilder des Meisters (Abb. 44). Aus den Grünschattierungen der üppigen Vegetation und dem Rot der Dächer entsteht in Réti's Bild ein Komplementärfarben-Effekt, der, die Eigenwirkung dieser Farben verstärkend, der Landschaft die sonnige Leuchtkraft verleiht. In der Künstlerkolonie Nagybánya waren seit ihrer Gründung und in den folgenden Jahrzehnten zahlreiche Maler tätig die später bedeutende Künstler und Professoren an der Hochschule in Budapest geworden sind. Die Tabelle in Anhang 2. zeigt einen Auszug aus den Namenslisten der Künstler die in Nagybánya arbeiteten.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Murádin 1981, S. 37.

<sup>23</sup> Ebenda, S. 40.

<sup>24</sup> Peter H. Feist in: Walther 2003, S. 522.

<sup>25</sup> Ilona Sármány-Parsons in: Csúri 1999, S. 42.

<sup>26</sup> Réti 2004, S. 163.; Murádin in: Jurecskó/Kishonthy 1993, S. 99.

### III. 2.1 Die „Neos“

Béla Czóbel (1883 – 1976) arbeitete ab 1903 in den Wintermonaten in Paris und im Sommer in Nagybánya. In Paris schloss er sich an die Fauves an und war mit einem Bilde 1905 am Salon d'Automne im Fauves-Saal vertreten, wobei es zu dem bekannten Skandal kam. Im Frühjahr 1906 hatte Czóbel am Salon des Indépendants hingegen Erfolg. Er zeigte im Sommer 1906 in Nagybánya seine Werke den Malerkollegen, löste damit Diskussionen und Unruhe in den Reihen der Schüler, aber auch unter der älteren Generation aus, die – von der einzigen Ausnahme Iványi-Grünwald abgesehen – „...um die Erhaltung der Künstlerkolonie und ihr eigenes Prestige besorgt waren.“<sup>27</sup> Czóbel ging im Herbst zu den Fauves nach Paris zurück und kam nie wieder nach Nagybánya.

Tibor Boromisza (1880 – 1960), (Abb. 58), Lajos Tihanyi (1885 – bis 1938), (Abb. 45), Csaba Vilmos Perlrott (1880 – 1955), Dezső Czigány (1883 – 1937), Sándor Ziffer (1880 – 1962) u.a. begannen jedoch – von Czóbel beeinflusst – damit, ihren Malstil zu ändern. Von den Älteren wurden sie als Neósok [Neos; Kürzel für Neoimpressionisten] verspottet.

Im Jahre 2003 war in der Ungarischen Nationalgalerie eine „Magyar vadak Párizstól Nagybányáig, 1904 – 1914“ [Ungarische Wilde von Paris bis Nagybánya] betitelte große Ausstellung zu sehen. Krisztina Passuth stellte in ihrem einführenden Essay zur Ausstellung fest, dass die „kunstgeschichtliche Kategorie «ungarische Fauves» erst nachträglich entstand, zumal die seinerzeitige ungarische Kunstkritik diese Bezeichnung nur vereinzelt gebrauchte.“<sup>28</sup>

### III. 3 NYOLCAK [DIE ACHT]

Acht junge Maler: Robert Berény (1887 – 1953), Dezső Czigány, Béla Czóbel, Károly Kernstok (1873 – 1940), Ödön Márffy (1878 – 1959), Dezső Orbán (1884 bis 1987!), Bertalan Pór (1880 – 1951) und Lajos Tihanyi schlossen sich 1909

<sup>27</sup> Judit Parádi: „Szintézis és megújulás a MIÉNK keretében.“ [Synthese und Erneuerung im Rahmen der MIENK]. In: Passuth und Szűcs 2001, S. 123. [„...a művésztelep fennmaradását, saját presztízsét féltette az újtóktól.”]

<sup>28</sup> Krisztina Passuth: „Francia Vadak, magyar Fauve-ok“ [Französische Wilde, ungarische Fauves]. In: Passuth und Szűcs 2006, S. 41.

zur Künstlergruppe „Nyolcak“ [Die Acht] zusammen, die, - „sich dem Naturalismus und Impressionismus ihrer Zeit widersetztend [...] avantgardistische Bestrebungen in Ungarn als erste [...] vertrat.“<sup>29</sup> Im Gründungsjahr stellten sie ihre Werke in Budapest aus. Leiter und Theoretiker <sup>30</sup> der Gruppe war Károly Kernstok, ein ehemaliger Hollósy-Schüler, der in Paris unter den Einfluß von Picasso, Matisse und Derain geriet. Die Künstlergruppe vermochte nicht die von progressiven Intellektuellen in sie gesetzten Erwartungen zu erfüllen. Nach zwei weiteren Ausstellungen löste sich die Gruppe 1912 auf und die acht Künstler setzten ihre Laufbahn auf eigenen Wegen fort. Zwei ungarische Kunsthistoriker, László Jurecskó und Zsolt Kishonthy veranstalteten 1992 in Miskolc eine Ausstellung: „Nagybányai festészet a neósoktól 1944-ig.“<sup>31</sup> [Nagybányaer Malerei von den Neos bis 1944.] und lenkten die Aufmerksamkeit des kunstinteressierten Publikums und der Fachkreise erneut auf die Nagybánya-Malerei. Ausstellungen im westlichen Ausland, in Wien<sup>32</sup> und Berlin<sup>33</sup> u.a. folgten.

Die politische Wende 1989 in Ungarn führte dazu, dass mehr und mehr aus Privatbesitz stammende, bisher unbekannte Werke von Nagybánya-Malern bei Auktionen und Ausstellungen zu sehen sind. Bei der Berliner Ausstellung z.B. wurden großteils Werke gezeigt die Sammlern gehören, die in Deutschland beheimatet sind.

---

<sup>29</sup> Markója in: Kállai 1999 b, S. 200.

<sup>30</sup> Károly Kernstok: „Kutató művészet“ [Forschende Kunst], Nyugat 1910, Nr. 2.

<sup>31</sup> Jurecskó und Kishonthy 1992

<sup>32</sup> Csúri 1999, „Seele und Farbe. Nagybánya: Eine Künstlerkolonie am Rande der Monarchie.“

<sup>33</sup> Masát 2002, „Kolonie der Träume: Nagybánya.“

#### IV. STUDIUM AN DER HOCHSCHULE DER BILDENDEN KÜNSTE IN BUDAPEST

An der „Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde“ [Königlich Ungarische Musterzeichenschule und Zeichenlehrer-Bildungsanstalt] - deren Direktoren Gusztáv Keleti (1871 –1902), Bertalan Székely (1903 – 1905) und ab 1905 Pál Szinyei Merse waren – wurden im Jahre 1908 die „Meisterschulen“ und die „Frauenmalschule“ administrativ an die „Musterzeichenschule“ angeschlossen und die Anstalt in „Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola“ [Königlich Ungarische Hochschule der Bildenden Künste] umbenannt.

Unter der Direktion von Szinyei Merse wurden von den Nagybánya-Malern 1905 Károly Ferenczy , 1913 István Réti und Oszkár Glatz und 1914 der eifrigste Wegbereiter der Nagybánya-Schule, der Kunsthistoriker und Kunstkritiker Károly Lyka zu Professoren berufen.

##### IV.1 DIE HOCHSCHULREFORM UNTER DEN REKTOR KÁROLY LYKA

Im Jahre 1920 verstarb Pál Szinyei Merse, der seit dem Jahre 1905 Direktor der Hochschule für Bildende Kunst gewesen war. Károly Lyka erhielt vom Unterrichtsminister István Haller den Auftrag, die Direktion der Institution zu übernehmen und dringend die Belange der Hochschule in Ordnung zu bringen, da die Studenten wegen der desolaten Zustände an der Bildungsstätte in ihrer verzweifelten Lage bereits Demonstrationen vorbereiteten. Erklärend muss dazu gesagt werden, dass die Hochschule bereits 1914, zu Kriegsbeginn, in ein Militärkrankenhaus umfunktioniert und nach Kriegsende, bis zum Abschluss der Friedensverhandlungen, von in Budapest stationierten Besatzungssoldaten als Quartier benutzt worden war. Der nur noch notdürftig durchgeführte Unterricht wurde ausgelagert und fand in Ausweichlokalitäten, z. B. in leerstehenden, nicht beheizbaren Geschäftslokalen statt.

Lyka reagierte auf die Aufforderung des Ministers mit argwöhnischer Vorsicht, wusste er doch von Haller nicht mehr, als dass der Minister den Künsten nie auch nur das geringste Interesse entgegen brachte, und in seiner Denkweise



als rückständig galt. Lyka bat um eine kurze Bedenkzeit und formulierte folgende Bedingungen für die Übernahme der Funktion:

Es sollte ein System mit wechselnden Rektoren eingeführt werden, so wie dies an den Universitäten gehandhabt wird.

«Auch musste ich den Wunsch äußern, dass von unseren besten Malern zumindest Csók, Vaszary, Rudnay zu Professoren ernannt werden, die unterschiedliche Malstile vertraten, damit die Studenten die ihren Neigungen entsprechenden Lehrer frei wählen können. Dadurch wollte ich die Züchtung irgendeiner akademischen Schablone vermeiden.»

Lyka bestand zudem auf einem koedukativen Unterricht für Studentinnen und Studenten, zumal an der strikt getrennten Malschule für Frauen «eine Art feminine Künstelei im Werden begriffen war, welche schon dem Dilettantismus nahe kam.»

Sollten diese Bedingungen nicht akzeptiert werden, sehe sich Lyka außerstande, der Berufung Folge zu leisten. Er besprach das Forderungsprogramm mit seinem alten Freund und Professorenkollegen István Réti, der seit 1913 an der Hochschule unterrichtete und dort, nach dem Ableben von Károly Ferenczy – zusammen mit Oszkár Glatz – ein Bewahrer der Tradition der Nagybányaer Malschule war.

Réti stimmte dem Vorhaben in allen Punkten zu. Nach zähen Verhandlungen gab die Regierung nach, obschon sie den vehementesten Angriffen seitens der übergangenen Professoren ausgesetzt gewesen war. Wochenlang polemisierten die „konservativen“ Professoren in den Tageszeitungen gegen die Reformen. Die studierende Jugend hingegen bekundete demonstrativ ihre Begeisterung über die anstehenden Veränderungen.<sup>34</sup>

Die wichtigsten Punkte dieser Unterrichtsreform waren, dass die „Meisterschulen“, „Frauenmalschule“ und die „Musterzeichenschule“ nunmehr auch organisatorisch zusammengehörten. Zeichenlehrer und Kunststudenten wurden von nun an nach der gleichen Anschauung unterrichtet. Nach der obligaten Aufnahmeprüfung hatten die Zeichenlehrer und die Kunststudenten im ersten und zweiten Studienjahr die gleichen praktischen und theoretischen Fächer zu absolvieren. Das Praktisieren an den sommerlichen Künstlerkolonien wurde zur Pflicht („drittes Trimester“ genannt). Bis auf den Gegenstand

---

<sup>34</sup> Lyka Károly in: Festészetiünk a két világháború között, 1956, S. 96-97. [Unsere Malerei in den Zwischenkriegsjahren].

Kunstgeschichte wurde die Wochenstundenzahl der theoretischen Fächer zugunsten der Atelierarbeit verringert. Malen und figurales Zeichnen wurde in 36 Wochenstunden unterrichtet.

Anna Szirmay studierte bereits nach diesem neuen Studienplan. Verzeichnis der von Anna Szirmay an der Hochschule für Bildende Kunst in Budapest absolvierten Lehrveranstaltungen (Anhang 3).

#### IV. 2 ANNA SZIRMAYS PROFESSOREN

István Bosznay (1868 – 1944)

István Bosznay unterrichtete seit 1903 an der Hochschule. Er war Schüler von János Greguss und Bertalan Székely an der Musterzeichenschule. Über Bosznay schrieb Pipics, dass aus allen seinen Werken: „...immer die gleiche Seele spricht: die stille, leicht melancholische Seele und Gefühlswelt des Künstlers. Mit seinen Ausdrucksformen vermag er in der Sprache eines malerischen Naturalismus alle sich anbietenden Schönheiten der Landschaft empfindsam zu veranschaulichen.“<sup>35</sup>

Bosznay sagte 1910 in einem Interview: „Früher, in meinen älteren Bildern war ich bestrebt, mehr ins Detail zu gehen, in viele kleine Einzelheiten. Ich mag „Ismen“ nicht, mit denen man uns etikettiert, so sie aber dennoch eine nähere Definition wünschten, bezeichnete ich mich als einen Naturalisten. Heute sehe ich die Natur in größeren, breiteren Flecken, in solchen Farben, die ich früher nicht bemerkte. Farben und farbige Momente zogen mich immer schon an, natürlich nicht zulasten der Zeichnung. Die Zeichnung ist das Rückgrat jeglicher Aussage.[...]

Die Modernen? [ ...] vor 1902, bevor ich nach Paris kam, konnte ich sie nicht kennen. In Budapest konnte ich vereinzelt solche neueren Erscheinungen sehen, jedoch wirklich eröffnet haben sich mir diese Richtungen draußen in Paris. Manet, Monet, Pissarro, Sisley, Zorn, oder Cézanne, — wen sollte ich noch erwähnen? Die fesselten mich mit ihrer großen Kraft, mit ihrem reinen Können.“

---

<sup>35</sup> Seregélyi 1988, S. 88. „Mindenben egy lélek szólal meg: a művész csöndes, mélabúra hajló lelke, érzésvilága. Kifejezési formáiban a festői naturalizmus nyelvén minden kínálkozó tájszépségre érzékenyen láttatja a természetet.” In: Zoltán Pipics: Száz magyar festő [Hundert ungarische Maler].

Bosznay sprach auch darüber, wie er zu seinen Studenten steht: „[...] In meinen Schülern sehe ich junge Freunde, und nicht ein Untergeordnetsein. Im Herbst und im Frühling mache ich mit ihnen Landschaftsmalerei-Ausflüge.“<sup>36</sup>

Lyka schrieb über Bosznay, dass man in ihm einen Nachfolger von Béla Spányi<sup>37</sup> sah, der fernab von den veränderten künstlerischen Anschauungen einer veränderten Zeit stand.<sup>38</sup>

Gyula Rudnay (1878 – 1957)

Gyula Rudnay unterrichtete seit 1922 (bis 1952) an der Hochschule.

Rudnay begann im Jahre 1894 an der Schule für gewerbliche Kunst in Budapest zu studieren, setzte aber bald sein Studium bei Simon Hollósy in München und in Nagybánya (1895–1902) fort, ging anschließend für jeweils ein Jahr nach Rom und nach Paris. Nach seiner Rückkehr verbrachte er mehrere Jahre in Hódmezővásárhely. Hier wurde er ein enger Freund von János Tornyai.

Das Besondere an Rudnays Werken sieht die ungarische Kunstgeschichtsschreibung heute nicht in der Art seiner Malweise, vielmehr im geistigen Inhalt, in den nostalgischen Stimmungen seiner Bilder. Rudnay wollte eine Kunst schaffen, deren Hauptmerkmal es ist, ungarisch zu sein. Zur Veranschaulichung seiner Zielsetzung: der Pflege der nationalen Tradition – der magyarischen Art –, wählte er bewusst eine archaisierende, patinabehaftete Darstellungs- und Maltechnik.

Die wahre Größe Rudnays liegt in seiner Landschaftsmalerei. Erinnerungen an niederländische Landschaften des 16. Jahrhunderts beschwörend „bleibt er, neben allem Verwurzelte in Vergangenen, dennoch frisch und jung“.

»Von München verdorben, verführt von Paris, schlugen trügerisches Entflammen, Esprit, posenbeladene Theatertricks des L'art pour l'art einem Teil der ungarischen bildenden Künstler gegen die Stirne und betörten sie.«<sup>39</sup> – war

<sup>36</sup> Chroniqueur 1910, S. 240. in: Művészet, Jg. 9, 1910, S. 235 – 241.

„[...] Tanítványaimban, fiatal barátokat látok s nem egy alárendeltséget. Ősszel, tavasszal tájképkirándulásokra viszem őket.“

<sup>37</sup> Béla Spányi (1852 – 1914) malte ausschließlich Landschaftsbilder, z.B. fünf großflächige Landschaftswandbilder für den Speisesaal des Parlaments.

<sup>38</sup> Lyka 1956, S. 39. „Bosznay Istvánban Spányi folytatóját látták, aki távol áll a változott idők változott művészeti szemléletétől.“ [Übersetzung von mir.]

<sup>39</sup> „Megrontva Münchentől, elcsábítva Párizstól, s talmi fellángolások, az esprit, a l'art pour l'art pózos színházi trükkjei homlokon vágták, megszédítették a magyar képzőművészek egy részét.“

in einer Vorlesung Rudnays im Jahre 1929 zu hören. In Zeiten sich ausweitender Kunstrevolutionen, der Avantgarde, erntet die archaische Darstellungsart Rudnays, die lieblich-wehmütige Stimmung seiner Bilder, legiert mit ureigener magyarischer Thematik große Erfolge bei zahlreichen internationalen Ausstellungen<sup>40</sup>, wenngleich es neben der Anerkennung auch Meinungen gab, wie die des Kunstkritikers Ernő Kállai<sup>41</sup>, der die Kunst des Meisters für „maßlos überschätzt“ hielt. In seinen Porträts und Landschaftsdarstellungen „wolle er die historische Atmosphäre der Vergangenheit Ungarns herauf beschwören.“

Die neuen Unterrichtsmethoden der neuen Professoren teilten während der Rektorenschaft von Károly Lyka in den Jahren 1921–1923 die Hörer der Akademie in zwei Lager. Das eine Lager bildeten die Rudnay-Schüler und Schüler jener Meister, die den Methoden Rudnays nahe standen, während zum anderen Lager die Schüler János Vaszarys und Schüler des - den Prinzipien Vaszarys folgenden - István Csók gehörten.

Während János Vaszary bemüht war, seine Schüler auf die frischen westlichen Kunstströmungen einzustimmen, vertrat Gyula Rudnay eine ganz und gar unterschiedliche kunstpädagogische Ansicht.

Die unerschöpfliche kulturelle Grundlage eines Künstlers sah er im Erfühlen und der Identifikation mit dem Geiste und der Gegenständlichkeit des magyarischen Volkstums, ergänzt natürlich durch genaue Kenntnisse über die klassischen Meister der europäischen Malerei, wobei er dabei die mit dem Impressionismus beginnende Periode ausklammerte, zumal er deren Ergebnisse im Unterricht für nicht verwertbar hielt. Die zuletzt genannte Einstellung schmälert keineswegs die Verdienste Rudnays als Professor und Kunstpädagoge. Kraft seiner suggestiven Persönlichkeit und seiner konsequenten professoralen Methoden genoss er hohe Reputation und war als einer jener Meister an der Hochschule bekannt, von dem die größte Wirkung ausging. In den von den Ideen her logisch aufgebauten Unterrichtsmethoden seines Studienganges orientierte er sich an der Hollósy-Schule, die auch

---

<sup>40</sup> 1925 eigene Ausstellung in Mailand (Kortárs Magyar Művészeti Lexikon [Lexikon der ungarischen zeitgenössischen Kunst] 3, S.291.); Internationale Auszeichnungen, Goldmedaillen in Wien, Genua, Barcelona; Bilderverkauf an Museen in Venedig, Rom, Genua, Brüssel (Magyar Festők és Grafikusok Adattára [Datenbank ungarischer Maler und Graphiker], 1988, S. 525.)

<sup>41</sup> Ernő Kállai (1890 – 1954), Kunsttheoretiker und Kritiker

Rudnay beinahe sieben Jahre lang in München und sodann in Nagybánya besuchte, und wo seine künstlerische Laufbahn begann.<sup>42</sup>

Rudnays Schüler durften im ersten Studienjahr nur Kohle als Zeichenmittel benützen. Das Zeichnen nach lebenden Modellen bedeutete aber nicht bloß ein teilnahmsloses, mechanisches Abzeichnen, vielmehr diente im Sinne der Unterrichtsmethode Rudnays das Modell dazu, dass der Student in einer Art „dichterischer Einfühlung und Vision“ dabei Anzeichen eines menschlichen Schicksals wahrnimmt und dieses in seiner Arbeit mit berücksichtigt.

Die Aufgaben beinhalteten auch das Beherrschen solcher zum Handwerk eines Malers gehörenden Praktiken wie das Ausgehen von einfachen geometrischen Körpern, sowie aus den Grundlinien der Konstruktion, und vor allem das Entwickeln eines zeichnerischen Denkens in Räumen. Im zweiten Studienjahr machte man sich – ebenfalls mit zeichnerischen Mitteln – mit den Tonus-Relationen vertraut. Im dritten und vierten Studienjahr hatte man sich dem Studium des Lichtes und der Farben zu widmen. Beim Umgang mit den Farben bedeutete dies auch das Erlernen der mittels Komplementärfarben und mit kalten und warmen Farben erzielbaren kompositorischen Lösungen.

Rudnay unterrichtete von 1922 bis 1952 an der Hochschule, war also über Jahrzehnte Professor und Kunsterzieher unzähliger Maler- und Bildhauerstudenten, »die – wohin immer ihre Wege hinführten – nur mit Ehrerbietung und in Liebe sich dieses ehrenhaften und geradlinigen Menschen erinnerten und erinnern.«<sup>43</sup>

Rudnay erhielt die im Königreich Ungarn höchsten staatlichen Auszeichnungen.<sup>44</sup>

#### Károly Lyka (1869 – 1965)

Lyka war von 1914 – 1937 Professor für Kunstgeschichte an der Hochschule. Seine zahlreichen Bücher und Veröffentlichungen mit ihrer modernen soziologischen Sichtweise sind unverzichtbare Quellenwerke der ungarischen Kunstgeschichte.

<sup>42</sup> Mezei, Ottó in: Magyar Művészet [Ungarische Kunst], 1985, S. 39.

<sup>43</sup> Kovács, Péter in: Magyar Művészet, 1985, S.

<sup>44</sup> 1935 die auf 80 lebende Träger limitierte hohe, staatliche Auszeichnung, den nach Matthias Corvinus benannten „Corvinus Kranz“ [„Corvin koszorú“] und im Jahre 1941 die höchste Auszeichnung, das auf 15 Träger limitierte „Corvinus Kreuz“ [„Corvin kereszt“]. In: Nemeskürty 1999, Anhang.

Lajos Fülep<sup>45</sup> schrieb 1906 über Lyka: „Hollósy, Ferenczy, Grünwald, Réti, Thorma, Rippl-Rónai, Mednyánszky [...] waren lange Zeit unverstandene, verhasste Sphynxe der ungarischen Kunstkritik und sind es größtenteils heute noch. Einen Menschen gab es, der am Ausgangspunkt ihres Weges sich zu ihnen gesellte, zusammen mit ihnen kämpfte, unschätzbare Dienste der Entwicklung der ungarischen Kunst und damit auch dem kulturellen Fortschritt der ungarischen Gesellschaft erwies: Károly Lyka.“<sup>46</sup>

Ilona Sármány-Parsons vermerkte 2003, dass Lykas Lebenswerk ein „verborgenes Vorbild“ [rejtett előkép] für kunstsoziologische Empfindlichkeit sei und stellte weiters fest: „Unter allen [ungarischen] Autoren der Jahrhundertwende war es Károly Lyka, der am meisten das Ideal der redlichen Objektivität verkörperte, [...] seine Bücher behandelten mit Wohlwollen von höchstem Grade jede Bestrebung.“<sup>47</sup>

János Vaszary (1867-1939)

Vaszary unterrichtete seit 1923 an der Hochschule. Er war Schüler von Bertalan Székely und János Greguss an der Musterzeichenschule, studierte sodann in München und in Paris an der Akademie Julian.

Anna Szirmay war nicht seine Schülerin. Nachdem Vaszary aufgrund seines künstlerischen Schaffens, seiner Kunstpädagogik, aber auch wegen seiner Frankophilie – wie erwähnt – zur Leitfigur von einem Teil der studierenden Jugend wurde, sollen hier zwei Zitate von ihm ein wenig Einblick in seine Denkweise geben. In einem, sein kunstpädagogisches Programm zusammenfassenden Artikel sagt Vaszary: „Gründlich kennen muss man die wichtigen Bewegungen der sich entwickelnden und charakteristischen Kunst des 20. Jahrhunderts, die Wertigkeit ihrer Probleme, die Versuche, das Ergebnis

<sup>45</sup> Lajos Fülep (1885-1970), ungarischer Kunsthistoriker und Kunstphilosoph, Universitätsprofessor (1946-61).

<sup>46</sup> Lajos Fülep: A magyar műkritika [Die ungarische Kunstkritik]. In: Tímár 1988, S. 185.

„...meg nem értett és gyűlölt szfinxei voltak ők sokáig a magyar műkritikának, s nagyrészt ma is azok. Egy ember volt, aki útjuk kezdőpontján melléjük szegődött, velük harcolt, megbecsülhetetlen szolgálatot tett a magyar művészet fejlődésének s egyben a magyar társadalom kulturális haladásának: Lyka Károly.“

<sup>47</sup> Ilona Sármány-Parsons: „Marginalizált magyar festők, avagy egy közép-európai festészeti kánon kérdései.“ [Marginalisierte ungarische Maler, oder Fragen eines mitteleuropäischen Kanons], HOLMI [Ding], XV, 11. November 2003, Anmerkung Nr. 9. „Az összes századfordulós szerző közül Lyka testesítette meg leginkább a tisztességes objektivitás eszményét. [...] könyvei [...] a legnagyobb fokú jóindulattal kezelték minden törekvést.“

und die Ergebnislosigkeit.“ Gleichzeitig warnte er vor „...adaptierten Formalismen und der Übernahme leichter «trouvaille»-en“.

„Für wünschenswert halte ich die Analyse der Naturformen, die Struktur, die Entwicklung der Formen aus dem Inneren, aus dem Organum heraus, und nicht umgekehrt, [...] das Erkunden der Voraussetzungen für eine Bildhaftigkeit, die bewusste Bestimmung der flächen- und raummäßigen Darstellung, das heißt, die Bildkonstruktion, weiters das Ausnützen der künstlerischen Kraft der dekorativen, dynamischen, rhythmischen, monumentalen Wirkungen. Natürlich gehört hierher auch noch das Lösen der Bewegungsprobleme“<sup>48</sup>

Ein Bild definierte Vaszary folgendermaßen: „Das Bild ist wegen seiner selbst da – es drückt das Leben von Form und Farbe aus; es stellt keine Novelle dar; es illustriert nicht, erzählt nicht, ist kein Symbol, keine Allegorie; es dient nicht der Gesellschaft, es moralisiert nicht -, es will einzig und allein das Schöne.“<sup>49</sup>

Zwischen dem konservativen Lager und den Reformern an der Hochschule kommt es im Jahre 1928 zu einer offenen Konfrontation, ausgelöst durch eine Ausstellung in der Kunsthalle, in der Werke der Hochschulstudenten gezeigt worden sind.<sup>50</sup> Dezső Korniss schrieb in seiner Selbstbiografie: „... bei der Hochschulausstellung kam es zu einem Skandal: Zu ihrer großen Entrüstung malten wir in den heiligen Hallen der Hochschule kubistische Bilder.“<sup>51</sup>

In den Jahren 1925-1930, in denen Anna Szirmay an der Hochschule studierte, war die Wirtschaftslage und die budgetäre Situation im Lande Restungarn weiterhin äußerst angespannt.

Auf die Probleme der Hochschule u.a. wies Zoltan Farkas 1929 im „Nyugat“ hin: „Graf Kúno Klebelsberg<sup>52</sup>, der, nach allen Richtungen hin, im Laufschrift bemüht ist, die grausamen kulturellen Säumnisse der Vergangenheit nachzuholen, ist in Fragen der bildenden Kunst nicht im entferntesten den Anforderungen des

<sup>48</sup> János Vaszary, „Modern művészetet – az ifjúságért! [Moderne Kunst – Für die Jugend!], Pesti Napló [Pester Journal], 1933, 22. Oktober, S. 9.

<sup>49</sup> János Vaszary, Természetlátás és képszerűség [Naturesicht und Bildhaftigkeit], Műbarát [Kunstfreund], 1922, 2, S. 30-39.

<sup>50</sup> Emese Révész in: Szűcs 2007, S. 123.

<sup>51</sup> Dezső Korniss (1908-1984), Maler, Schüler von Csók und Vaszary. Korniss arbeitete ab 1934 in Szentendre, wo er aus stilisierten volkloristischen Motiven aufgebaute Bilder malte. Korniss: „[...] a Főiskola kiállításán kitört a botrány. Nagy megbotránkozásukra kubistikus képeket festettünk a Főiskola szent falai között.“ In: „Önéletrajz“ [Selbstbiografie], in: „Az új magyar művészet önarcképe“ [Selbstbildnis der neuen ungarischen Kunst], Budapest 1945. S.24.

<sup>52</sup> Graf Kunó Klebelsberg (1875-1932), Kulturpolitiker, ab 1914 Staatssekretär, von 1922-1931 Kultusminister. Unter seiner Ministerschaft entstanden die Universitäten in Pécs und Szeged, sowie die Kulturinstitute „Collegium Hungaricum“ in Wien, Berlin und Rom.

Heute gegenüber so empfänglich, als es notwendig wäre. [...] Das Elend der studierenden Malerjugend ist allgemein bekannt. Ihre Internate sind in Wirklichkeit Elendsquartiere. Die Hochschule für Bildende Kunst kämpft mit ständigem Modell- und Heizungsmaterialmangel. Die Künstlerkolonien in den Provinzen erhalten keine nennenswerte Unterstützung, von Neugründungen ist keine Rede.“<sup>53</sup>

Von einem kleinen Lichtblick in diesem düsteren Szenario zeugt ein von der Verfasserin dieser Arbeit gefundenes Dokument aus dem Jahre 1928<sup>54</sup>. Es ist das Protokoll einer Sitzung des Professorenkollegiums der Hochschule, bei der über die Vergabe von Auslandsstipendien nach Wien, Paris und London befunden wurde. (Anhang 4). Anna Szirmay war unter den 14 Kandidaten die sich um ein Stipendium bewarben. Im Protokoll der Sitzung heißt es: „Der Vorsitzende erörtert ausführlich die Personaldaten der Bewerber und die Empfehlungsschreiben ihrer Professoren.“[„...elnök részletesen ismerteti a 14 pályázó személyi adatait és tanári ajánlásait.“]. Nach Diskussion wurde der Beschluss gefasst, dass Hörer im 4. Studienjahr gegenwärtig [ezidő tájt] nicht als Hochschulabsolventen betrachtet werden können, dies gelte naturgemäß auch für Anna Szirmay, die sich im 3. Studienjahr befindet. [„...ez szintén vonatkozik Szirmay Anna III. éves hallgatóra is.“] Fünf Ansuchen wurden daher aus formalen Gründen abgewiesen. Unter den 9 Stipendiaten finden wir Gyula Hincz (1904-1986), Schüler von Rudnay und Vaszary, der später ein in Ungarn namhafter Künstler wurde. Nach Studienaufenthalten in Paris und Berlin – wo er in der Sturm-Galerie eine Vernissage hatte – wirkte auf seine Kunst der deutsche Expressionismus, sodann, nach längerem Romaufenthalt, der

<sup>53</sup> Z. Farkas, „Visszafelé megyünk“ [Wir bewegen uns im Rückwärtsgang], in: „Nyugat“ [Westen], 15, 1929.

„Gróf Klebelsberg Kuno, aki minden irányban rohamlépésben igyekszik pótolni a múlt kegyetlen kulturális mulasztásait, a képzőművészet kérdéseiben távolról sem olyan fogékony a ma követelményeivel szemben, mint kellene. [...] A tanuló festőifjúság nyomora közismert. Internátusai valóságos nyomortanyák, a Képzőművészeti Főiskola állandó model- és fűtésihiánnyal küzd. Vidéki művésztelepek nem részesülnek számbavehető segélyben, újak létesítéséről szó sincsen.“ [Alle Übersetzungen von mir].

„Gróf Klebelsberg Kuno, aki minden irányban rohamlépésben igyekszik pótolni a múlt kegyetlen kulturális mulasztásait, a képzőművészet kérdéseiben távolról sem olyan fogékony a ma követelményeivel szemben, mint kellene. [...] A tanuló festőifjúság nyomora közismert. Internátusai valóságos nyomortanyák, a Képzőművészeti Főiskola állandó model- és fűtésihiánnyal küzd. Vidéki művésztelepek nem részesülnek számbavehető segélyben, újak létesítéséről szó sincsen.“ [Übersetzungen von mir].

<sup>54</sup> Dokumentensammlung des Institutes für Kunstgeschichte an der Akademie der Wissenschaften in Budapest.



Neoklassizismus ein.<sup>55</sup> Weiters Tibor Gallé (1896-1944), der 1929-35 in vier Ausstellungen im Ernst Museum seine Werke zeigte, und für dessen Kunst ungarische postimpressionistische Stilbestrebungen kennzeichnend sind. Gallé eröffnete 1935 in Budapest eine Maler- und Bildhauer-Schule.<sup>56</sup> Ein Stipendium erhielt auch Nándor Varga (1895-1978), Schüler von Viktor Olgyvai. Varga war Assistent an der Hochschule, und wurde bereits 1931 Professor am Institut für Grafik. Er wird als Vollblut-Realist bezeichnet, dessen Kunst durch Schönheitsideale der Antike inspiriert wurde.<sup>57</sup>

Allein, dass Anna Szirmay, auf Empfehlung von Rudnay, unter den Bewerbern sich befand, kann als Erfolg und Talentbeweis für die junge Studentin angesehen werden.

---

<sup>55</sup> Seregélyi 1988, S. 245.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 196.

<sup>57</sup> Ebenda, S. 652.

## V. UNGARISCHE LANDSCHAFTSMALEREI IN DEN ZWISCHENKRIEGS- JAHREN

### V.1 UNGARISCHER NACHIMPRESSIONISMUS UND/ODER POSTBÁNYAER STIL? István Szőnyi, Aurél Bernáth, József Egry

Während der 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts formierte sich um István Szőnyi (1894 – 1960) eine Gruppe, die nicht aus Szőnyis Nachfolgern, sondern aus gleichrangigen Meistern bestand.

Zu dieser Zeit beschäftigte sich Szőnyi auch in seinen Landschaftsbildern mit dem früher in großformatigen Aktkompositionen behandeltem Problem: Form, Masse und Räumlichkeit der dargestellten Körper durch Licht fühlen zu lassen. So erhöhte er in seinem Bild „Auf den Zebegényer Hügeln“ (1923) die Plastizität des mit Büschen bestückten Hügelhanges durch das schräg einfallende, die Formen streifende Gegenlicht, wobei auch die Formen auflösende Wirkung des Lichtes spürbar wurde. (Abb. 83).

Zu Szőnyi meinte Ernő Kállai, einer der bedeutendsten ungarischen Kunstkritiker des 20. Jahrhunderts: «[...] die größte Gefahr drohe ihm seitens der verschiedenen musealen Einflüsse, denen sein großes handwerkliches Können viel zu leicht und eklektisch nachgibt.» Im Falle dieses Bildes (Abb. 83) allerdings war Kallai der Ansicht, dass hier der Einfluss von Grecos Lichtvisionen in einer sehr glücklichen Art zum Tragen kam: «Auf der Landschaft von 1923 zumal, haben sie, mit dem ungarischen Naturalismus Szőnyis vereint, zu einem in allen Fibern lebend durchströmten, impulsiven malerischen Meisterwerk geführt. Der Wellenschlag des Bergabhanges jagt nur so durch den Raum. Sein rapides Tempo reißt die Bäume mit, die, als wären sie von einem heftigen Windstoß ergriffen, sich jäh nach links neigen. In der linken Bildecke schnell züngelnd ein Baum nach der Höhe, von wo aus wahre Katarakte der physisch verdichteten Lichtstrahlen zu Boden stürzen. Wolkenknäuel, Laubwerk und sich windende Furchen verschmelzen in diesem Lichtsturz zu einer herrlichen trunkenen Umarmung.»<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Ernő Kállai: Neue Malerei in Ungarn, 1925. Markója in: Kállai 1999 b, S. 117.

«Die Besten aus der zwischen 1880 und 1890 geborenen Generation gehen einen mit Szőnyi parallelen Weg» - lesen wir bei Pataky. Es waren dies: József Egry, Ödön Márffy, Aurél Bernáth und Béla Czóbel (ab 1925), Róbert Berény (zweite Hälfte der 20er Jahre), Elemér Vass, Imre Szobotka und Géza Bornemisza (von den einstigen «Neósok» aus Nagybánya) u.a.

«Durch ihre Arbeiten schufen diese Künstler eine neue Schule; einen neuen Stil» - meinte Dénes Pataky im Jahre 1971<sup>59</sup>. «Dieser Stil gehörte, neben dem cézanneisch-konstruktiven -, dem gauguinisch-dekorativen - und dem Van Goghisch-expressiven Zweig des Postimpressionismus, zu einem vierten, die Linie des Impressionismus weiterführenden Zweig. Ein Großteil dieser Künstler ging von Nagybánya aus, und obschon sie am Beginn ihrer Laufbahn mit anderen Stilrichtungen, mit der Sezession, mit der Kunst der Gruppe «Die Acht» und der Aktivisten, sowie mit dem Kubismus und dem Expressionismus in Berührung gekommen waren, führten sie mit ihrer reifen Kunst die Nagybányaer Tradition weiter. Ihr Urahn war letztendlich Pál Szinyei Merse. Drei, einander die Hand reichende Generationen: Szinyei Merse, die Nagybányaer und die Jungen erschufen mit ihrer spezifisch ungarischen, von fremden Einflüssen freien, organisch auf sich selbst, und auf eigene Tradition aufbauenden Kunst eine der strahlendsten Epochen der ungarischen Malerei.»

«Auch diese Malweise geht vom Anblick aus, unterscheidet sich jedoch [...] vom Impressionismus darin, dass sie auf der Leinwand nicht die vollkommene optische Illusion des Anblicks erwecken will, vielmehr diesen, der beabsichtigten eigenständigen Bildgestaltung unterordnend, derart umgestaltet, dass er den Anforderungen von Komposition, Farbe und Bildaussage entspricht.»<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Pataky 1971, S.10. „E művészek munkássága új iskolát, új stílust teremtett meg. Ez a stílus a posztimpressionizmusnak a cézanne-i konstruktív, a gauguini dekoratív és a Van Gogh-i expresszív ága mellett a negyedik, az impresszionizmus vonalát tovább vezető ágához tartozott. E művészek nagy része Nagybányáról indult el, s noha pályájuk kezdetén eleinte más stílusok, a szecesszió, a Nyolcak és az Aktivisták művészete, a kubizmus vagy az expresszionizmus is érintette őket, érett művészetükkel a nagybányai hagyományokat vezették tovább. Ősök végeredményben Szinyei Merse Pál volt. E három, egymásnak kezet nyújtó nemzedék: Szinyei, a nagybányaiak és a fiatalok sajátosan magyar, idegen hatásoktól mentes, szervesen önmagából, saját hagyományaira épülő művészetükkel a magyar festészet egyik legfényesebb korszakát teremtették meg.“

<sup>60</sup> Pataky 1972, S.6. „Ez a posztimpressionizmus is a látványból indult ki, de abban különbözött az impresszionizmustól, hogy a látványt alárendelte a kép törvényeinek, a kompozíció, a kifejezés és a színharmónia érdekében eltért a látványtól. Nem a látvány tökéletes optikai illúzióját akarta többé a vásznon felkelteni, mint az impresszionizmus, hanem a látványból kiindulva azt képpé átfogalmazni.“

Nach Ansicht Patakys führte, nach dem Impressionismus der ersten Generation, der ungarische Postimpressionismus der dritten Generation zu einer eigenständigen Richtung, so wie dies zur gleichen Zeit in Frankreich - durch die Kunst von Bonnard, Vuillard, Marquet, oder Ségonzac - geschah. Die eigenständige „magyarische“ Abwandlung des postimpressionistischen Stils nennt Pataky: „postnagybányai Stíl“.<sup>61</sup>

Lajos Végvári wies darauf hin, dass „In den 20er Jahren – ausgelöst durch eine Abhandlung von Dvorak<sup>62</sup> – das Interesse der Kunsthistoriker an Brueghel wächst. Károly Tolnays Buch<sup>63</sup> erzeugt auch in Ungarn große Resonanz.

István Szőnyi und Aurél Bernáth (1895 – 1982) sehen sich erneut die Werke [...] Brueghels im Wiener Kunsthistorischen Museum an (Abb. 87). Die Inspiration, die sie durch Brueghel erhalten, ist geistiger-, stimmungsmäßiger Natur, nicht stilbezogen. „...[Im Gemälde Zebegényer Begräbnis, (Abb. 49).] bindet Szőnyi im Geiste Brueghels die Figuren in die Landschaft ein, so kam die eisig-winterliche Stimmung zustande und wird Ausdruck der alles zum Erstarren bringenden Macht des Todes.“<sup>64</sup>

Ein Meisterwerk der frühen Pastell-Periode von Bernáth ist das 1929 entstandene Bild: Winter (Abb. 86). In István Genthons Bildbeschreibung lesen wir:

„Krähen mit trägem Flügelschlag [...] in der Melancholie einer verschneiten Landschaft. Der Vogel im Vordergrund schwebt gelassen, der andere schwingt sich auf, als wollte er verzweifelt entfliehen, und bohrt den Kopf in den Nebel. Winzige Häuschen säumen den Hügelhang, in weiße Schneedecken gehüllt, verwunschen. Der jahreszeitliche Tod der Natur lässt hier einen so elegischen Ton erklingen, dass es vergeblich wäre, nach einem Pendant zu suchen. Nie zuvor fand die Trauer der Hoffnungslosigkeit, das dem Frühling entsagende Frösteln auf eine derartige Vermittlung.“<sup>65</sup>

Végvári schrieb: „[...] Bei Bernáth sind Landschaft und Vögel zwei verschiedene Welten. Die Landschaft ist fein strukturiert, so wie in [Bernáths] Riviera. Der Maßstab der Vögel unterscheidet sich von dem der Landschaft. Ihre

<sup>61</sup> Ebenda, S. 6. „[...] A postnagybányai stílus az európai festészet útjának ezen a pontján áll.”

<sup>62</sup> Dvorak Max (1874-1921), Professor der Kunstgeschichte an der Universität Wien;

<sup>63</sup> Tolnay [Charles de Tolnay], Die Zeichnungen Pieter Brueghels, München, 1925. Tolnay studierte (1918-21) bei Dvorak, sodann bei Julius von Schlosser.

<sup>64</sup> Végvári, 2003, S. 110. Végvári Lajos: Szőnyi István; Bernáth Aurél, Miskolc, 2003, 111. oldal

<sup>65</sup> Genthon, 1964, S. 10 – 11. Genthon István: Bernáth Aurél ("A művészet kiskönyvtára" sorozat 58.), Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp., 1964, 10-11. oldal

Kleckshaftigkeit zerstört den winterlichen Traum der Natur. Heimatlos, auf Rast nicht mehr hoffend irren sie umher, verbreiten Unheil über die pannonischen Hügel. Samtene Pastelltöne erhöhen die dem Bilde innewohnende Spannung.”<sup>66</sup>

Aurél Bernáth hatte 1931 in der Galerie Hartberg in Berlin eine große Ausstellung. Der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe würdigte Bernáths Kunst anerkennend in seiner, in der Frankfurter Zeitung erschienenen Rezension.<sup>67</sup> 1935 stellten Bernáth und Szőnyi gemeinsam ihre Werke in der Silbermann Gallery in New York aus.<sup>68</sup>

In der ungarischen Kunstgeschichte wird der Kreis von Künstlern, die einen mit Szőnyis Stilrichtung parallelen, eigenständigen Weg in den 20er Jahren beschritten „Gresham-Kreis“ genannt. Es war dies jedoch keine deklarierte Künstler-Vereinigung. Róbert Berény (1887-1953), Aurél Bernáth, István Szőnyi, Ödön Márffy (1878– 1959), József Egrý (1883 -1951) und eine Reihe weiterer Maler hatten im Café des Palais Gresham lediglich einen Stammtisch. Zu dieser Gesellschaft gehörten nicht nur Maler, sondern auch der Kunsthistoriker und Kunstkritiker István Genthon (1903-1969), Elek Petrovics (1873-1945), Direktor des Museums der schönen Künste und weitere Personen aus der Kulturszene.

Szőnyi lebte seit 1920 in Zebegény am Donauknie. Nach seiner neoklassizistischen Stilperiode fand er hier die für seine Malerei von nun an charakteristische, malerische Welt und stellte in seinen Bildern stimmungsvoll das Dorfleben und die Landschaft am Donauknie dar.

Einer der originärsten Vertreter der modernen ungarischen Malerei aus diesem Kreise war József Egrý, den Károly Lyka „Maler der Lichter“<sup>69</sup> genannt hat. Er studierte in München und Paris sowie in Budapest bei Pál Szinyei Merse und Károly Ferenczy. Nach einer Periode, in der Egrý naturalistische Pleinair-Studien malte und in der auch sezessionistische Einflüsse in seinen Werken auszunehmen sind, änderte sich sein Stil. Auf einer Belgien-Reise malte er „...stilisiert komponierte Bilder mit stark konturierten Motiven, die auch gewisse

---

<sup>66</sup> Végvári, 2003. S. 110

<sup>67</sup> Pataky 1972, S. 10. Meier-Graefe, Julius: „Aurél Bernáth“, Frankfurter Zeitung, 1931, 29. November.

<sup>68</sup> Ebenda S. 12.

<sup>69</sup> Lyka 1956, S.

Einflüsse von Millet und Meunier aufweisen.“<sup>70</sup> Egyr zog 1918 an den Balaton [Plattensee] und fand hier zu einer völlig individuellen Formsprache: es gelang ihm „...die konstruierenden Richtungen mit der Lichtverherrlichung des Impressionismus, der Frische des Pleinair und der Dramatik des Expressionismus [zu] verschmelzen.“<sup>71</sup> In seinen, die atmosphärischen Wirkungen und die sich verändernden Lichtverhältnisse festhaltenden, immer heller werdenden Bildern erscheinen ab 1930 auch menschliche Figuren, sogar in Form von biblischen Szenen: „Der Heilige Christophorus am Plattensee.“ (Abb. 65).

Mit den vorgestellten Künstlern ist natürlich keine erschöpfende Darstellung der ungarischen Malerei der Zwischenkriegsjahre gegeben. Szőnyi, Bernáth und Egyr zählen zu den bedeutendsten Künstlern dieser Epoche – und können somit Anna Szirmays Malweise und Bildgestaltung beeinflusst haben. Dass Anna Szirmay unter den jüngeren Malern Szőnyi und Bernáth für die „wahren Werte“ hielt, wissen wir aus einer Tagebucheintragung aus dem Jahre 1937 (siehe: Einleitung, S. 1).

## V. 2 KÜNSTLERKOLONIEN, KÜNSTLERVEREINIGUNGEN IN DEN 20ER JAHREN

In den 20er Jahren der Zwischenkriegszeit wird Ungarn von einem Gründungsfieber von Organisationen, Gesellschaften, Vereinigungen und Vereinen erfasst. In diesen Gründungen manifestierte sich der Wille der gesamten ungarischen Gesellschaft - nach den Kriegswirren und der 133 Tage dauernden Herrschaft der kommunistischen Räterepublik sowie dem darauf folgenden „Trianon Schock“<sup>72</sup> -, zur Neu- und Selbstorganisation, nachdem die klassischen, über Jahrhunderte aufgebauten Strukturen des Ungarischen Königreiches zusammengebrochen waren.

An diesem, alle Gesellschaftsschichten erfassenden Prozess nahmen auch die bildenden Künstler teil, die sich - neben der Landesorganisation -, in an die 50

<sup>70</sup> Markója in: Kállai 1999 b, S. 184.

<sup>71</sup> Ebenda S.185.

<sup>72</sup> Nemeskürthy 1994, S. 141. „Infolge des im Juni 1920 unterzeichneten Friedensvertrags von Trianon verlor Ungarn (mit Kroatien-Slawonien) 71 Prozent seines Territoriums sowie dreieinhalb Millionen Bewohner, die Ungarisch sprachen und sich als Ungarn bekannten. [...] Ein großer Teil der ungarischen Schriftsteller, Wissenschaftler und Künstler war gewissermaßen über Nacht zu ausländischen Staatsbürgern geworden.“

lokalen Vereinigungen und Vereinen zusammenfanden. Károly Lyka widmete in seinem Buch: „Festészetünk a két világháború között“ [Unsere Malerei in der Zwischenkriegszeit] den in diesen Jahren gegründeten Künstlervereinigungen ein eigenes Kapitel.<sup>73</sup>

Nach dem Weltkrieg entstanden, u.a.: Die „Szinyei Merse Gesellschaft“ (1920), die „Neue Gesellschaft bildender Künstler“ (1924), genannt „KUT“ [Akronym aus „Képzőművészek Új Társasága“ ], die „Gesellschaft der Hódmezővásárhely-Maler“ (1926), die der „Künstlergesellschaft Miskolc“ (1926) und die „Gesellschaft der Szentendre-Maler“ (1928).

In Szentendre entstanden 1929 mehrere Landschaftsbilder Anna Szirmays. Eines ihrer Bilder war bei der ersten Budapester Ausstellung der Gesellschaft zu sehen. Im Folgenden wird daher auf die Geschichte dieser Künstlerkolonie näher eingegangen werden.

### V. 3 SZENTENDRE-MALEREI

Die „Gesellschaft der Szentendre-Maler“ wurde am 28. Jänner 1928 gegründet. Die Präsidentschaft wurde Béla Iványi-Grünwald angetragen, der dieses Amt bis zu seinem Tode (1940) innehatte.

Die acht Gründungsmitglieder in Szentendre<sup>74</sup> waren: Miklós Bánovszky, József Bánáti Sverák, Henrik Heintz, Ernő Jeges, Béla Ónódi, Jenő Paizs Goebel, Lajos Pándy und László Rozgonyi. Die Idee, eine Gesellschaft zu gründen, entstand – wie Enikő Bogdányi schrieb – aus der materiellen und existenziellen Not der genannten acht Künstler; sie hatten kein Atelier und keine Arbeitsgelegenheit.<sup>75</sup> Alle waren sie Schüler von István Réti, der seit 1913 an

<sup>73</sup> Lyka 1956, S.27., Antal Tóth in: Kiss Joakim 1997, S. 5.

<sup>74</sup> Szentendre liegt 20 km nördlich von Budapest an der Donau. Die Römer bauten hier am Beginn unserer Zeitrechnung eine Festung und ein Lager (Ulcisia Castra). Der Ortsname Szentendre [Hl. Andreas] wird in einer aus dem Jahre 1146 stammenden lateinischen Urkunde erstmals erwähnt. Der erste Kirchenbau der Stadt entstand im 13. Jahrhundert. Am Ende des 14. Jahrhunderts siedelten sich in großer Zahl Serben, die vor den Türken geflohen waren, in Szentendre an. In der Zeit der Türkenherrschaft in Ungarn (1540–1686) wurde die Stadt beinahe gänzlich entvölkert. 1690 eroberten die Türken erneut Belgrad. Abertausende Menschen waren gezwungen, Zufluchtsorte im Norden zu suchen. Mehrere Tausend Flüchtlinge, vorwiegend Serben, kamen unter der Führung ihres Patriarchen nach Szentendre und Umgebung und ließen sich hier nieder. In der Folgezeit kamen auch Zuwanderer aus Bosnien, Griechenland und Dalmatien. Im 18. Jahrhundert wurde Szentendre zu einem prosperierenden Handelsstädtchen und Bischofssitz eines prawoslawischen Bistums. In: Papp 1981, S. 220.

<sup>75</sup> Enikő Bogdányi in: Simon 2000, S. 13.

der Hochschule unterrichtete und dort - zusammen mit Oszkár Glatz und Károly Lyka - für die Bewahrung der Nagybánya-Tradition stand. Pándy und Rozgonyi arbeiteten im Jahre 1914, Bánovszky, Ónódi und Paizs-Goebel 1918 ebenfalls in Nagybánya. Nicht István Réti war es jedoch, sondern der damalige Rektor der Hochschule, Oszkár Glatz, der die Gründung der Gesellschaft unterstützte. Die Künstlerkolonie gehörte nicht zu den offiziellen Sommerausbildungsstätten der Hochschule. Bereits seit den frühen 20er Jahren arbeiteten zahlreiche Künstler in Szentendre, und im Jahre 1926, - es ist dies das Jahr, in welchem die späteren Gesellschaftsgründer hierher gekommen waren - überlässt die Stadtgemeinde das Areal und die Gebäude einer aufgelassenen Krankenanstalt als Arbeitsstätte den Künstlern. In der ersten Ausstellung der Kolonie, die im Jahre 1926 im Festsaal des Rathauses in Szentendre stattfand, waren neben den späteren Gründern auch István Réti und Oszkár Glatz mit Werken vertreten. Im Herbst 1926 folgte eine zweite Ausstellung, 1928 eine Dritte – diesmal wurden allerdings nur Bilder der acht „Gründer-Künstler“ gezeigt. 1929 schließlich eine vierte Vernissage, mit Bildern von Jeges, Heintz, Onódi, Paizs Goebel und Rozgonyi sowie Gemälde von zwei Gastkünstlern: Gyula Czimra und Elemér Kézdi-Kovács.

Bogdányi weist darauf hin, dass in den zeitgenössischen, über diese Ausstellungen referierenden Presseberichten wiederholt die Absicht verlautet wurde, die verloren gegangene Künstlerkolonie in Nagybánya durch Szentendre zu ersetzen. Bei der Eröffnung der zweiten Ausstellung, wo der Sozialminister, hohe Beamte des Kultusministeriums, und in Vertretung der Hochschule, István Réti zugegen waren, betonte der Direktor der Künstlerkolonie, Oszkár Glatz in seiner Begrüßungsrede, dass: «[...] durch die Unterstützung der Regierung und der Stadt – Szentendre das von uns abgetrennte Nagybánya wirklich ersetzen wird.»<sup>76</sup>

In der Tageszeitung „Az Est“ [Der Abend] war - im Bericht über die Ausstellung - zu lesen: „[...] die Bilder, auf denen zu neunzig Prozent Szentendre-Landschaften dargestellt sind, erbringen den Beweis dafür, dass Szentendre ein würdiger Nachfolger von Nagybánya werden wird.“<sup>77</sup>

Im Jahre 1929 verbessern sich die Arbeitsverhältnisse in der Kolonie, nachdem den Künstlern ein Sanatorium aus den Beständen der Arbeiterversicherung

<sup>76</sup> Enikő Bogdányi in: Simon 2000, S.14.

<sup>77</sup> Az Est [Der Abend], 1926, 16. November



Ende 1928, für vorläufig fünf Jahre, zur Benützung überlassen wird. Somit konnte man - Anfang des Jahres 1929 – damit beginnen, eine Freie Malschule zu organisieren. Mit der Leitung wurden Béla Iványi Grünwald, Lipót Hermann (ehemaliger Professor an der Künstlerkolonie in Kecskemét) und Péter Szüle, (Mitglied der Szolnoker Künstler-kolonie) betraut.

Die Pleinair-Malschule wurde am 1. Juni 1929 eröffnet.

Anna Szirmay war in diesem Eröffnungsjahr zusammen mit mehreren Hochschul-studenten in dieser Malschule. Sie wird namentlich in mehreren Publikationen als Teilnehmerin erwähnt.<sup>78</sup> In der zweiten Hälfte der 20er Jahre, in denen sich mehrere Künstler im malerischen Szentendre niedergelassen haben, entstanden - aus der unmittelbar auf den Anblick ausgerichteten Anschauung der Maler - eine Reihe atmosphärisch inspirierter Landschaftsbilder. Anfang der 30er Jahre näherten sich die neuen Mitglieder der Kolonie und die Gastkünstler – jeweils ihrer schulischen Vorbildung und Zugehörigkeit entsprechend -, mit Farben – Linien - Flächen – Konstruktionen dem vorgegebenen Motiv.

Durch die Verwertung der, aus der Nagybányaer Freilichtmalerei gewonnenen Erfahrung, und/oder fauvistischer-, expressionistischer Stilmerkmale, sowie durch intellektuelle Bildkonstruktionen entstanden aus der vom dynamischen Stadtbild ausgehenden Eingebung kraftvolle, frische Werke, so z. B., Gemälde von István Ilosvai Varga (Abb. 61), János Kmetty (Abb. 84), Jenő Barcsay (Abb. 70).

Im Jahre 1929 wird auch Jenő Barcsay Mitglied der „Gesellschaft der Szentendre- Maler“. Barcsay ist zu dieser Zeit Hochschulassistent bei Gyula Rudnay, des-gleichen Andor Kántor, der seit 1929 in Szentendre malt, jedoch erst 1937 Mitglied der Gesellschaft wird. Die genannten Künstler waren somit in den Unterricht Anna Szirmays eingebunden, die seit 1928 in Rudnays Klasse studierte. Szirmays Tagebuch ist zu entnehmen, dass Barcsay und Kántor (zusammen mit Ester Mattioni und Zoltán Freytag) später zu ihrem engeren Freundeskreis gehörten.

Lenke Haulisch, Autorin der umfangreichsten Monografie über die Szentendre-Maler, vermerkt, dass Barcsay seinerzeit Rudnays Rat einholte, ob er die ihm angetragene Mitgliedschaft in der Gesellschaft der Szentendre-Maler

---

<sup>78</sup> Haulisch 1977, S. 39. Antal Tóth in: Soós 1997, S. 9

annehmen soll. Rudnay ermutigte ihn zum Beitritt, mit der Begründung: „so gehöre er wenigstens irgendwo dazu.“<sup>79</sup> Es ist davon auszugehen, dass Anna Szirmay ebenfalls auf Anraten ihrer Lehrer in den Sommermonaten 1929 in Szentendre bei Lipót Herman gearbeitet hat.

### V. 3.1 Ausstellung der „Gesellschaft der Szentendre-Maler“ im Nemzeti Szalon

Im März 1930 veranstaltet die Gesellschaft der Szentendre-Maler ihre erste Ausstellung im Nemzeti Szalon [Nationalsalon] in Budapest. Anna Szirmays Bild: „Aussicht vom Hügel“ wurde bei dieser Ausstellung gezeigt. Die Bilderauswahl trafen die Juroren: Béla Iványi-Grünwald, Lipót Herman, Henrik Heintz, Ernő Jeges seitens der Gesellschaft, sowie Béla Déry, Direktor des Nemzeti Szalon. (Anhang 5)

An der Ausstellungseröffnung nahmen hohe Würdenträger des Staates: Elemér Preszly, Obergespan des Komitats Pest, der Parlamentspräsident, László Almásy, hohe Beamte des Kultusministeriums, Baron Gyula Wlassics, ehemaliger Kultusminister, Präsident des Oberhauses sowie Elek Petrovics, Direktor des Szépművészeti Múzeum [Museum der Schönen Künste] u.a. teil.<sup>80</sup> Die Gästeliste unterstreicht, dass der Szentendre-Malerei und der Gesellschaft zu dieser Zeit von Staatswegen eine kulturpolitische Mission zugedacht war (Nagybánya-Nachfolge).

Károly Lyka schrieb im Vorwort zum Katalog der Ausstellung: „Fünf Jahre sind es nun schon, dass in der Kolonie heiß gearbeitet wird, denn fünf Jahre ist es her, dass die Stammmitglieder dorthin übersiedelten: Sie alle kamen aus der Schule István Réti. Das alleine garantiert bereits, dass die Arbeit, die dort ausgeführt wird, eine ernsthafte und eine Vollblutkunst ist. [...] Die Einteilung [der Ausstellung] ergab sich von alleine: Ein Teil gehört den Pionieren [Ferenczy, Fényes, Iványi-Grünwald, Herman], ein weiterer den Mitgliedern der Gesellschaft, ein anderer Teil wiederum den Gastkünstlern, die zeitweilig in der Kolonie arbeiteten.“

Bei der Ausstellung waren 31 Künstler mit insgesamt 115 Bildern vertreten. Von den vorgestellten Bildern waren – nach den im Katalog angeführten Bildtiteln -

<sup>79</sup> Haulisch 1977, S. 90.

<sup>80</sup> A Szentendrei Festők kiállítása. In: Budapesti Hírlap [Budapester Nachrichtenblatt] 1930, III. 2.

77 Bilder (= 2/3) Landschaftsbilder, woraus ersichtlich wird, welch hohen Stellenwert die Pleinair-Landschaftsmalerei in Szentendre gehabt hat.

Die Ausstellung ist heute nicht einmal teilweise rekonstruierbar, zumal ein Großteil der Bilder, sofern noch vorhanden, unbekannten Ortes sind.<sup>81</sup>

Im Folgenden wird versucht anhand der Kritiken der Ausstellung in der Tagespresse über Malweise und Stilmerkmale der teilnehmenden Maler zu referieren. Vergleichend seien hier von den bekannteren Szentendre-Maler die an der Vernissage teilnahmen, einige Bilder gezeigt, die um 1930 entstanden und von denen das eine oder andere eventuell in der Ausstellung zu sehen war. Einige Beispiele dafür sind: Ernő Jeges: Szentendrer Stadtbild, 1930, (Abb. 66), Henrik Heinz: Ansicht von Szentendre vom Eselsberg, 1930 (Abb. 62), István Ilosvai Varga: Blick auf die Donau, 1933, (Abb. 61), Miklós Bánovszky: Die alte Püspökigasse, 1928, (Abb. 85), Mária Modok: Szentendre-Landschaft mit dem Eselsberg, 1931, (Abb. 63). Häufig sind auch solche Bilder, die aus einem Blickpunkt, der ausserhalb der Stadt liegt, gemalt worden sind. Dadurch sind Gemälde entsanden, die eine weitreichende Fernsicht zeigen: Béla Onódi: Szentendre, vom Hügelhang gesehen, 1935, (Abb. 73), László Rozgonyi: Stadtteil von Szentendre, 1926, (Abb. 60), Ernő Jeges: Szentendrer Detail, 1929, (Abb. 67), Andor Kántor: Landschaftsbild, 1932 (Abb. 72).

Alle Szentendre-Maler waren bemüht, jeder auf seine Art, in unterschiedlicher Weise – für das Szentendre-Stadtbild und für die Umgebung der Stadt, mit ihrer, in großem Maßstab sich anbietenden Aussicht, eine adäquate malerische Lösung zu finden. Man sieht in den Landschaftsbildern viele Gemeinsamkeiten: Die Künstler malen häufig die gleichen, charakteristischen Motive der Stadt, das vom Kirchenhügel betrachtete Panorama, den Anblick auf die Dächer, mit der Donau und dem jenseitigen Ufer der Piliser-Berge, oder Veduten, mit den Kirchentürmen der Stadt.

---

<sup>81</sup> Die mit der Szentendre-Malerei befassten Kunsthistoriker der Direktion der Museen im Komitat Pest sind bemüht, Bilder aus dieser Ausstellung zu finden. Man war daher erfreut, wie die Verfasserin die Reproduktion aus der Zeitschrift „Képzőművészet“ [Bildende Kunst] 1930, 4. Jhg, Nr. 30, S. 123. von Szirmays Bild gezeigt hat und mitteilte, dass das Original in ihrem Besitz ist. (Siehe Anhang 6).

### V. 3.2 Die Ausstellung im Spiegel der Presse

Der Kritiker des „Budapester Hírlap“ stellte fest: „Die Szentendrer Maler wandeln nicht auf alten, ausgetretenen Wegen, verlieren sich aber auch nicht in - für uns fremde – Überspanntheiten (Exzentrik)“<sup>82</sup>. „Davor bewahrte sie die gesunde [egészséges] Tradition der Nagybánya-Schule, wobei sie den Nagybányaer Stil jedoch nicht unverändert übernahmen, sondern sehr viel von Iványi Grünwald, Réti und Benkhardt, am meisten aber aus Szőnyis späteren Ergebnissen gelernt haben, die den Nagybányaer Impressionismus gesund [egészségesen] weiterentwickelt hatten.“

Über Paizs-Goebel schrieb der Rezensent: „...der Parisaufenthalt hat ihm nicht geschadet, sein Talent wurde nicht Gefangener der dortigen modernen Eigenartigkeiten [„furcsaságok“].<sup>83</sup> „Den wohlthuenden [„jótékony“] Einfluss Szőnyis verraten auch seine Bilder. In den Landschaftsbildern fließen die brennenden Farben [„égő színek“] ineinander, dennoch bleibt die Raumgestaltung klar.“

Szőnyis Einfluss auf die Szentendre-Maler betont auch die Ausstellungskritik in der Zeitung „Magyarország“<sup>84</sup> [Ungarn]: „...dennoch ist - an Nagybányas statt – mehr der starke Einfluss eines jungen Künstlers zu sehen. István Szőnyi ist es, der auf einmal mächtig Schule macht. [egyszerre hatalmas iskolája támadt]“.

Edmund Gerő, Kritiker des deutschsprachigen „Pester Lloyd“, scheint ebenfalls - bei Paizs-Goebel - den Szőnyi-Einfluss festgestellt zu haben (wenngleich er Szőnyi namentlich nicht nennt): „[Paizs-Goebel] fand auch einen neuen Ausgleich zwischen plastischen Werten und malerischen Valeurs.“ Gerős Rezension ist auch insofern ein Zeitdokument, weil es zeigt, dass auf Heine und Goethe veweisende assoziative Formulierungen von deutsch sprechenden Bildungsbürgern in Budapest der 1930er Jahre verstanden wurden.

Anna Szirmays Gemälde: „Ausblick vom Hügel“ wird von Gerő lobend erwähnt: „Bemerkenswert sind auch

- die hartmodellierten, porzellanig gemalten Bilder Géza Vörös’,
- die dekorativen Freilichtbilder der Anna Szirmay, des István Bartos und Elemér Kézdi Kovács, des jungen Ägypters Leon Aznavourian,

<sup>82</sup> „A Szentendrei Festők nem járnak régi kitaposott utakon, de nem tévednek tőlünk idegen szertelenségekre se“.

<sup>83</sup> „Tehetségét nem ejtették rabul az ottani divatos furcsaságok“.

<sup>84</sup> Szentendrei festők a Nemzeti Szalonban. In: Magyarország 1930. III. 2.

- die pathetischen Buntstiftbilder Béla *Abkarovics*,
- feine, zarte und dabei festsichere Zeichnungen Lajos *Pándys*,
- Grafiken von Ottó *Reiser* und Béla *Korda*, der zarteste Töne und tiefste Tiefen radiert, und einige leichte Wasserfarbenmalereien von Emil *Kelemen*.<sup>85</sup>

Für den Kritiker der Zeitschrift „Képzőművészet“ [Bildende Kunst] zählte Anna Szirmay zu jenen ausstellenden Künstlern, die „aus der Reihe hervorragten [kiemelkednek a sorból]“.<sup>86</sup> In ihrer Mai-Ausgabe brachte die Zeitschrift eine Reproduktion des Bildes<sup>87</sup>: „Ausblick vom Hügel“.

Zoltán Farkas, Kritiker der Literaturzeitschrift „Nyugat“ [Westen] schrieb über die Ausstellung: „Die meisten der ausstellenden Jungen sind noch keine ausgeformten Künstlerpersönlichkeiten, sie werden hin und her getrieben, inmitten der heute ständig sich wandelnden und häufig unsicheren Strömungen. Das charakteristischste Beispiel für so ein Schwanken und Schwenken ist der

<sup>85</sup> Edmund Gerő: Die Szentendreer Maler im Nemzeti Szalon. In: Pester Lloyd 1930. III. 3.

- Ernő *Jeges*: „In den Gemälden gärt und brodeln es. Er zerlegt den Regenbogen in Farbflächen und würfelt ihn zu Kontrasten und Harmonien zusammen. Das ist Energie eines Farbkraftmeiers, der sich auch aus der Form nichts macht, sie, wenn's nützt, zerschlägt. Und dabei ist dennoch alles glaubhaft in seinen Bildern, ist von Leben durchpulst [...]“.

- Henrik *Heintz*: „[...] einer jener Alleskönner, die aus den verschiedensten Brunnen schöpfen. Er bekennt sich zur Sachlichkeit und auch zum Impressionismus, zur Stimmungsmalerei und zu den Ton- und Valeurfeinheiten Károly Ferenczys.“

- Jenő *Paizs-Göbel*: „Es jubelt jetzt in seinen Gemälden von Helligkeit. Und all das hat mit seiner Farbigkeit Szentendre getan. Er fand auch einen neuen Ausgleich zwischen plastischen Werten und malerischen Valeurs. Der „Herbst“ eine farbenreiche Malerei [...]“.

- László *Rozgonyis* Bilder: „[...] allerfeinste Virtuosenstücke eines Umwandlungskünstlers, [...] köstlich [ein] altmeisterliches Brustbild eines Kardinals [...]“.

- Miklós *Bánovszkys* Bild (Frauenakt): „[...] zeugt von gutem Naturstudium und Sinn für Dekoration.“

- Béla *Onódis* „Baumlandschaft“ („Dämmerung im Oktober“) (?): „Ein Bild, als wäre es nachgedunkelt und mystisch, als wäre es dem „Schweigen im Walde“ nachempfunden [...]“.

- Jenő *Barcsays* Gemälde („Zwei Arbeiter“): „Etwas wie Verzerrungskunst, diesseits von der Karikatur, doch jenseits von expressionistischer Ausdrucksbetonung, [...] tiefe Griffe hinein ins Proletentum und wo er es packte, dort packte er es interessant.“

- Ester *Hollósi-Mattioni*, („Altstadt“): „[Sie] webt aus buntesten Farben, aus dem Rot der Ziegeldächer und den blauen Schatten ein interessantes Regenbogenbild [...]“.

- Gyula *Czimra*: „...malte in dunkelgrüne Baumlandschaften rote Pferde und sonstige blitzblaue Dinge, [...] wie einst Begnard seine blauen Kühe und roten Rosse malte. Aus den Bildern lachen einen die Farben an [...]“.

- Mária *Modok*, („Herbst am Berg“): „Dünne Herbstnebel brauen in einem Landschaftsbild über welches Land und rotes Laub; ein Bild der Vergänglichkeit.“

- Andor *Kántor*: „Von der Wahrheit der kubistischen Formgestalten ist auch der junge Kantor erfüllt. Morgen vielleicht dürfte er [...] freieren Rhythmen folgen.“

<sup>86</sup> „A Szentendre-i Festők Társaságának kiállítása“. In: Képzőművészet [Bildende Kunst] 1930, Jg. IV. 29, S. 102.

<sup>87</sup> Képzőművészet [Bildende Kunst] 1930, Jg. IV. 29, S. 102.

Talentiertesten unter den Jüngeren: Henrik Heintz, der vom expressiven Naturalismus in die Gewässer des Neoklassizismus ruderte. Auch in den Bildern des talentierten Ernő Jeges ist so ein Schwenk und schneller Wandel auszunehmen. Von den Älteren ist der am meisten Ausgeformte, der seine Persönlichkeit am ehesten gefunden zu haben scheint: Jenő Paizs-Goebel, dessen fieberhaftes Temperament sich vermutlich der vollen Blüte nähert.»<sup>88</sup>

Der Kunsthistoriker István Genthon schrieb über die Ausstellung in der Zeitschrift „Napkelet“ [Osten]: „...Nach dem schmerzlichen Verlust von Nagybánya formieren sich vielerorts kleinere Zentren. Man hört von Kolonien in Miskolc, Hódmezővásárhely, Jászapáti, und Gyöngyös, keine von diesen konnte die Führung an sich reißen. Aus keinem dieser Orte wurde ein Nagybánya. Auch aus Szentendre nicht. Was in Szentendre an Wertvollem entsteht, lobt sich selbst und nicht die Kolonie. Wiewohl es immer welche geben wird, die dieses nette Städtchen zu würdigen wissen, prophezeien wir dem unvergleichlich malerischeren, mit wilden Gegensätzen vollem Zebegény und dem sich dort um Szőnyi formierenden Kreis eine größere Zukunft. Wir halten es für keinen Zufall, dass neben den Bildern von Ferenczy Bilder hängen, die unter einem Einfluß von Szőnyi entstanden sind [...].“<sup>89</sup>

### V. 3.3 Die Szentendre-Malerei beeinflussenden Faktoren

Die „noch unausgegorenen Produkte“ in dieser Schaffensperiode der Künstler (in den 20er Jahren) sieht Lenke Haulisch durch drei Faktoren beeinflusst:<sup>90</sup>

a.) Die Nagybányaer Natursicht, - Das den-Prinzipien-der-Natur-folgen-wollen-, dessen Probierstein in der Kunst von Nagybánya die Landschaftsmalerei gewesen ist. Diese, von Problemen befreite Neutralität in der Sichtweise wollten sich die Maler aneignen; die aus der Entdeckungsfreude resultierende aufrichtige Freude wollten sie erleben – die in Nagybánya – den Spuren von Szinyei folgend – tragendes Element der Malerei war.

b.) Der Einfluss der Kunst von Munkácsy und Paál<sup>91</sup> - das heißt Verwenden von weniger intensiven Farben sowie die Übernahme romantisch-realistischer

<sup>88</sup> Farkas 1930, S. 484–485.

<sup>89</sup> István Genthon in: Napkelet, 1930, III. S. 408. „[...] ennek a kedves fészeknek mindig lesznek méltatói, [...] nagyobb jövőt jósolunk Zebegénynek [...].“

<sup>90</sup> Haulisch 1977, S. 21.

Inhalte aus dem 19. Jahrhundert.<sup>92</sup> Die Bilder wurden dunkler, archaischer – im Vergleich zu den in den ersten zwei Jahrzehnten des Jahrhunderts entstandenen, in helleren Tönungen gestalteten Bildern und verglichen, z. B., mit den parallel dazu entstandenen Werken der - nach Europa blickenden - Künstlergruppe „KUT“.

c.) Für die Generation, die in den Zwanzigerjahren aufgewachsen ist, ist eine plastische, klassizistische Sichtweise charakteristisch, die - wie einige Autoren meinen - auf den persönlichen Einfluss von István Szőnyi zurückzuführen sei<sup>93</sup>, der bei István Réti Hochschulassistent gewesen ist.

Lenke Haulisch vermerkt weiters, dass es zu dieser Zeit europaweit Tendenzen zu einem eigenartigen [sajátos] Neoklassizismus gegeben hat<sup>94</sup>, und dass dessen generationsspezifische Projektionen in der ungarischen Malerei entdeckbar seien - was man aber genau so gut als das Nachleben der abgeklärteren, erstarrten Ausdrucksweise der „Nyolcak“ [Die Acht] ansehen könne.<sup>95</sup>

In ihrem Aufsatz: „Das Landschaftsbild in der Szentendre-Malerei zwischen 1926-35“<sup>96</sup> führte Margit Kiss Joakim aus, dass - von der Mitte der Zwanzigerjahre an - in der Freilichtmalerei die von Nagybánya und Paris ausgehenden fauvistisch-expressiven Inspirationen und der Cézannesche Bildaufbau in den Landschaftsbildern eindeutig wahrzunehmen sind, wenngleich diese Stilmerkmale für das Gesamtwerk der einzelnen Künstler im Späteren nicht bestimmend werden.

Gleichzeitig mit den genannten Stilbestrebungen folgen einige Maler auch den Bestrebungen der neueren ungarischen Kunst: den klassizisierenden Tendenzen, die von dem Kreis um Szőnyi (dem sogenannten Gresham-Kreis) ausgehen, ebenso dem Mystizismus von Bernáth, - all das eingebunden in eigene Erkenntnisse, die bei Studienreisen in westlichen Ländern gewonnen wurden.

---

<sup>91</sup> Im Jahre 1928 wurde die „Munkacsy-Zunft“ gegründet; Elek Petrovics, Direktor des Museums der Schönen Künste in Budapest, begann damit, neben Werken der Nagybánya Maler, die Munkácsy und Paál Kollektionen des Museums zu vergrößern, was im Hinblick auf die prekäre Wirtschaftslage des Landes ein schwieriges Unterfangen war. Vgl. dazu auch: Lyka 1956, S.33.

<sup>92</sup> Ernő Jeges und Gyula Czimra malten in Barbizon Bilder. In: Haulisch 1977, S. 91.

Béla Onódi betrachtete László Paál zeitlebens als sein Vorbild; Vgl. Turcsanyi 1939, S. 21.

<sup>93</sup> Vgl. auch: „Szőnyi és köre“ [Szőnyi und sein Kreis] In: Lyka 1956, S. 51.

<sup>94</sup> Picassos klassizistische Periode; in Italien: Chirico, Casorato und Oppi.

<sup>95</sup> Haulisch 1977, S. 22.

<sup>96</sup> Kiss Joakim 1997, S.35.

Anfang der dreißiger Jahre wird auch in der Szentendre-Landschaftsmalerei die durch innere, persönliche Erlebnisse der Maler ausgelöste Verwandlung des Anblicks dominant. Entweder dergestalt, dass in den Anblick Ahnungen einfließen, oder aber, das Erlebnis des Anblicks wird umgearbeitet und als Erinnerungsbild gestaltet. Stilistisch weist dieser Wechsel in mehrere Richtungen: in Richtungen expressiver und konstruktiver Stiltendenzen, und gleichermaßen in Richtung der Neuen Sachlichkeit.

Unter den, von den Landschaftsmalern vollzogenen Anschauungs- und Stilveränderungen erlangte das Intellektualisieren: d. h., das Ordnen und Deuten der Erscheinungen, Priorität, wobei sich diese Anschauung deutlich von der Mitte der Zwanzigerjahre auf den unmittelbaren Anblick ausgerichteten Betrachtungsweise unterschied, für die die Freude am Malen und ein erwartungsvoller Optimismus bestimmend waren.

Mitte der Dreißigerjahre kamen Lajos Vajda (1908-1984) und Dezső Korniss (1908-1941) nach Szentendre. Beide bauten – inspiriert durch die multikulturelle Prägung der Stadt – aus den hier vorgefundenen Motiven der Volkskünste und aus traditionellen sakralen Elementen mittels Montagetechnik Kompositionen mit assoziativer Wirkung. Ihr Vorsatz war – auch das Beispiel von Bartók und Kodály vor Augen –, durch eine Synthese aus Ergebnissen der zeitgenössischen östlichen und westliche Kunst und der Volkskunst, eine moderne ungarische Kunst zu schaffen, die von der Fachliteratur heute als Szentendre-Program bezeichnet wird.

Von den Künstlern, die bereits Ende der 20er Jahre in Szentendre gearbeitet hatten und Mitglieder der Maler-Gesellschaft waren, sind es Paizs-Goebel und Barcsay, deren Lebenswerk heute von ungarischen Kunsthistorikern als hervorragende Bereicherung der ungarischen Malerei des 20. Jahrhunderts angesehen wird.

Paizs-Goebels in den 30er Jahren gemalte, metaphysisch inspirierte Bilder, deren Szenario und Raumgestaltung der Logik von Träumen folgt, zeugen von einem bangenden Bekenntnis zu den gefährdeten, traditionellen Werten der europäischen Kultur.

Barcsay gilt heute als Schule gründender Meister in der ungarischen konstruktivistischen Malerei. Er wandelte Prinzipien der Cézannschen



Bildgestaltung seinen Bedürfnissen entsprechend ab, und passte die in den Motiven verborgene Konstruktion einer idealen Bildordnung an.

Lajos Kassák<sup>97</sup> schrieb über Barcsay: «Er ist die markanteste Erscheinung der - von den Nagybányaern an gerechneten -, dritten Generation. Er war kurze Zeit Schüler Rudnays, jedoch erst später, in Paris wurden ihm so recht die Feinheiten der Malerei bewusst, da kam er auf den Geschmack, da entdeckte er die spannende Farben- und Formenwelt. Wie so vielen anderen, die mit der modernen Malerei experimentieren, zeigte auch ihm Cézanne den Weg, von welchem die Jungen bis heute glauben, er führt geradewegs in das Reich Gottes. [...] Wir können in seinem bisherigen OEuvre zwei Perioden unterscheiden: Die eine Periode könnten wir als die der objektiven -, die andere als die der subjektiven Versuche bezeichnen. In der ersten Periode waren seine Farben elementarer, seine Formen jedoch eingeschränkter, kompakter; eine beinahe ingenieurhafte Auffassung beherrschte die Konstruktion seiner Bilder. In seiner zweiten Periode wird das strenge Kalkül durch empfindsame Regungen der Seele abgelöst, seine Ausdrucksweise wurde frischer und reicher. Sein Grundton jedoch blieb weiterhin getrübt, ja fast düster. [...] Heute [1947] sind die Begrenzungslinien seiner Formen bereits verwaschener, seine Farben schattierter, durchgeglühter, und es ertönt aus ihnen eine züchtige Männerlyrik.»<sup>98</sup>

Anna Szirmay war mit dieser Vielfalt von Stiltendenzen in Szentendre konfrontiert, als sie dort in den Sommermonaten 1929 arbeitete.

Im folgenden Abschnitt werden ihre Werke behandelt.

---

<sup>97</sup> Kassák Lajos (1887-1967), Schriftsteller, Dichter, Maler. Bedeutender Vertreter der ungarischen Avantgarde; seine in den 20er Jahren und nach den 50er Jahren entstandenen Werke – die er „Bildarchitektur“ nannte – sind mit dem dekorativ-geometrischen Konstruktivismus verwandt.

<sup>98</sup> Lajos Kassák: „Képzőművészetünk Nagybányától napjainkig. [Unsere bildende Kunst von Nagybánya bis in unsere Tage]“ 1947, in: Kassák, 1981, S. 972.

## VI. WERKE ANNA SZIRMAYS

### VI. 1 ARBEITEN AUS DER STUDIENZEIT

Anna Szirmay begann ihr Hochschulstudium im Herbst 1925. Der Gegenstand Figurales Zeichnen, unterrichtet von István Bosznay, war Pflichtfach.<sup>99</sup> (Anhang 3.) Bosznay legte großen Wert auf das Vervollkommen des zeichnerischen Könnens seiner Studenten, sah er doch in der Zeichnung „[...] das Rückgrat jedweder Aussage“.<sup>100</sup>

Die folgenden drei Zeichnungen Szirmays, die ältesten erhaltenen Blätter, sind nach Modellen 1926, am Beginn ihres Hochschulstudiums entstanden. Die zwei Porträts „Bäuerin“ (Abb. 1) und der „Bauer“ (Abb. 2) sind sehr dunkel gehaltene Kohlezeichnungen. Höchstwahrscheinlich sind die Zeichnungen während eines Sommerkurses, der unter der Leitung von Bosznay in der Ortschaft Jászapati abgehalten wurde, angefertigt worden.<sup>101</sup> An diesem Sommerkurs nahmen zehn Studenten teil. Es ist anzunehmen, dass Szirmay unter den Teilnehmern war. Darauf weisen in ihren Zeichnungen die Art der Tracht – wie das Kopftuch gebunden ist und wie es das Gesicht der Bäuerin umrahmt, sowie der hochstehende Kragen des Anzuges des Bauern hin. (Anhang 15)<sup>102</sup>

Porträt einer Bäuerin

**Abb. 1**

Die „Bäuerin“ wird im Dreiviertelprofil in Hochformat dargestellt. Das tiefdunkle Kopftuch, das sich vom heller gehaltenen Hintergrund abhebt, umrahmt ihr Gesicht und richtet das Augenmerk auf die Gesichtszüge, welche durch Licht erhellt werden. Das Gesicht wird durch Tonwerte modelliert: Die tief liegenden Augen werden durch dunkle Schattenzonen gebildet. Nirgends sind scharfe

<sup>99</sup> Siehe: Verzeichnis der von Anna Szirmay belegten und absolvierten Lehrveranstaltungen, Anhang 3.

<sup>100</sup> Művészet [Kunst], 1910, Jahrgang 9, Ausgabe 6, S. 235- 241.

<sup>101</sup> Lyka 1956, S. 31. Im Jahre 1926 wurden von mehreren Professoren der Hochschule Sommerkurse an verschiedenen Orten der Provinz veranstaltet.

<sup>102</sup> Anhang 15. Fotografien eines jazygischen Bauers und einer Bäuerin. Die Jazygen waren ein sarmatischer Stamm, der ursprünglich westlich des Don an der Schwarzmeerküste beheimatet war. Ihre Ansiedlung in Ungarn zwischen Donau und Theiß begann bereits im 1. Jahrhundert. Der ungarische König Béla IV. förderte im 13. Jahrhundert die Ansiedlung von Jazygen - die aus dem Königreich der Kumanen (Moldavien) vor den Mongolen flüchteten - in der dünn besiedelten Steppe östlich von Buda und Pest. Ungarisch werden sie „Jászok“ genannt.

Linien oder Konturen vorhanden, die Lichterhöhungen gehen in Schatten über und wirken an manchen Stellen wie aufgesetzte Flecken. Den Kohlenstaub verwischt Szirmai mit den Fingern oder ein Stück Papier und erreicht dadurch ein dichtes opakes Schwarz am linken Bildrand am Kopftuch und rund um das Gesicht.

## Kopfstudie eines Bauers

## Abb. 2

Bei dieser in Querformat wiedergegebenen Kopfstudie sind ähnliche Charakteristika zu bemerken wie bei der „Bäuerin“. Der Kopf wird vor einem hellen, neutralen Hintergrund dargestellt, welcher im Kontrast zu den dunkleren Haaren, dem Kragen und der Kleidung steht. Körper und Gewand gehen ineinander über und bilden eine Einheit. Das Motiv ist nicht im Zentrum des Bildes positioniert, dadurch entsteht ein spannungsvoller Kontrast zwischen Porträt und leerer Fläche.

Plastizität verleihen der Zeichnung die starken Helligkeitskontraste: Die Augen sind dunkel umrahmt, Stirn, Wange, Nasenbein und Nasenspitze zeigen starke Helligkeitswerte, alles andere ist dunkel gehalten, lediglich am Ohr wird noch ein wenig Helligkeit angedeutet.

Der hochstehende Kragen, der den Hals verdeckt, ist typisch für die Sonntagstracht, wie sie jazygische Bauern trugen.

In der rechten unteren Ecke des Blattes sieht man eine angeschnittene, dunkle Zone, die motivisch nicht einzuordnen ist. Das deutet darauf hin, dass das Blatt ursprünglich größer war und zerschnitten – wahrscheinlich in der Mitte halbiert – wurde. Der Grund hierfür könnte gewesen sein, dass zu dieser Zeit noch großer Papiermangel herrschte. Lyka weist in seinem 1956 erschienen Buch: „Unsere Malerei in den Zwischenkriegsjahren“ darauf hin, dass: „Die zum Zeichnen von Studien und zum Malen erforderlichen Materialien, das Papier, Öl- und Aquarellfarbe waren in Zeiten der Millionenzahlen [gemeint ist die exorbitante Inflation der Kronenwährung] nicht leicht zu beschaffen. Die Malleinwand wurde zur Seltenheit. Es ist vorgekommen, dass der eine oder andere Student ausrangierte Betttücher, Fenstervorhänge zum Malen verwendete.“<sup>103</sup>

<sup>103</sup> Lyka 1956, S. 38. „A tanulmányok rajzolásához, a festéshez szükséges anyagok, papíros, olaj- és akvarellfesték a milliós számok korában nem volt könnyen beszerezhető. A vászon

Nachdem sich auf der Rückseite des Blattes die vollständig wirkende Zeichnung der „Bäuerin“ befindet, muss somit der Bauer vor der Bäuerin gezeichnet worden sein.

Das Hauptaugenmerk wurde in beiden Studien auf die Charakterisierung der Modelle gelegt. Naheliegend ist bei diesen Zeichnungen an Szirmays an Lehrer Bosznay zu denken, bei dem wir ähnliche Darstellungsweisen finden: Studie (Abb. 50). Bei Bosznay sind die Partien im unteren Bereich des Bildes unvollendet, ähnlich wie bei der „Bäuerin“.

Die Zeichnung Bosznays ist erzählerischer: Ein Mann steht im Arbeitsmantel an einem Schreibpult und ist in seine Tätigkeit vertieft. Es gibt einen definierten Hintergrund. Durch die Helligkeit des Fensters wirkt das Gesicht silhouettenhaft. An Stirn, Wange und Ohr, ähnlich wie bei Szirmays „Kopfstudie eines Bauers“ und dem „Porträt einer Bäuerin“ wird durch Helligkeit das Gesicht modelliert. Auch hier wird die Kohle malerisch eingesetzt und mithilfe der Grauwerte die Plastizität herausgearbeitet.

Sitzender Mann

**Abb. 3**

Bei der Zeichnung „Sitzender Mann“ geht es um das Erfassen der menschlichen Figur als ein Ganzes. Das Blatt scheint eine schneller ausgeführte Studie zu sein, als die Zeichnungen „Bäuerin“ und der „Bauer“. Die Einbindung der Figur in den Umraum findet nur durch den mit hauchdünnen Linien angedeuteten Stuhl statt. Zuerst wurde mit dünnen, abgesetzten Linien der Umriss aufgebaut, dann mit einem breiten Kohlenstift nachgezogen um Schatten zu definieren und die Dreidimensionalität herauszuarbeiten. Die Figur wird kaum durch Binnenzeichnung beschrieben, sondern sie wird vor allem durch die dunkle Kontur definiert. Innerhalb der Kontur werden nur ganz feine, kaum merkbar Linien verwendet. Die Schattenwirkung wird dagegen als Kontrast dunkel herausgearbeitet. Die komplizierte, abgesetzte Linienbildung, die auch hier stellenweise verwischt wird, zeigt die malerische Veranlagung der Künstlerin, die sich nicht in Details verliert, sondern den gesamten Anblick vermittelt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass diese als „Fingerübungen“ gedachten Studien aus dem ersten Studienjahr Szirmays Talent zeigen. Sichtlich fand sie Freude – sicher auch gefördert durch ihren Lehrer – an der Darstellung der Modelle mithilfe der weichen Kohle, die eine reiche tonale Modellierung erlaubt und das Üben der Wiedergabe von Dreidimensionalität ermöglicht. Anhand von typischen Köpfen aus dem bäuerlichen Milieu sollten die Studenten ihre Fähigkeit zur realistischen Wiedergabe vervollkommen. Diese Ausbildung, die malerische Qualitäten vor linearer Gestaltung setzt, stellt mit großer Sicherheit einen wichtigen Bezugspunkt in der weiteren künstlerischen Entwicklung dar. Nicht dem Linearen, sondern dem Malerischen scheint die junge Künstlerin bereits verpflichtet zu sein.

Nach Absolvierung des ersten Studienjahres an der Hochschule verbringt Anna Szirmay den Sommer 1926 in Paris und besucht eine Malschule. Aus dieser Zeit sind zwei Aquarelle erhalten geblieben: „Junges Mädchen (Abb. 4), und „Selbstporträt Paris“, (Abb. 5).

#### Junges Mädchen

#### **Abb. 4**

Das frisch wirkende Brustbild zeigt ein anmutiges junges Mädchen mit rotem Umhang vor einem hellblauen Hintergrund, das sich scheu abwendet und mit dem Betrachter keinen Blickkontakt sucht. Das Porträt entstand nach Modell, in der Art eines Krokis, nach einer Sitzung von vielleicht fünf Minuten Dauer. Dass dieses Bild so frisch wirkt, liegt nicht an der Aquarelltechnik, die spürbare Leichtigkeit resultiert vielmehr aus dem provisorischen Charakter der Einstellung, das heißt aus der Körperhaltung des Mädchens. Nach dem Festhalten der Farbstimmung (intensiv bläulicher Hintergrund) blieb nur so viel Zeit, um mit dem nicht ausgewaschenen Pinsel das Gesicht und sodann den abgewinkelten linken Arm zu zeichnen. Mit einer neuen Farbmischung, mit lasurigem Rot werden der Umhang, der Mund und der Schatten am Hals gestaltet. Die Mischung dieser beiden Farben ergibt die weiteren Konturen des Krokis: die bläulich-rote Linie der Schultern. Den weichen Farbfleck der Haare dekoriert Anna Szirmay mit einigen schwarzen Pinselstrichen. Auffallend ist, dass sie auf einen farblichen Naturalismus verzichtet, indem sie die Lider und

Augenbrauen mit einem starken Blau betont und auch in der rechten Gesichtshälfte Blautöne verwendet.

Das Kroki entstand sehr wahrscheinlich in einer Malschule. Die im Gesicht verwendeten blauen Farben, und die von dem Natürlichen abweichende Modellierung sind in Pariser Schulen nichts Ungewöhnliches: insbesondere in Werken von Degas und Toulouse Lautrec sehen wir ähnliche Lösungen. Beide Maler konzentrierten sich gerne auf Modelle in schneller Bewegung, auf das Festhalten flüchtiger Augenblicke (Tänzerinnen bei Degas, Momentaufnahmen in den, in Nachtlokalen angefertigten, Bildern von Toulouse Lautrec). Die Sicherheit im Zeichnerischen und die, durch den Impressionismus befreite Farbsicht waren jene Eigenschaften der genannten Künstler, die nachfolgende Künstlergenerationen beeindruckten; bei Modellzeichnungen in Malschulen war man bemüht, sich hiervon etwas anzueignen.

#### Selbstporträt Paris

#### **Abb. 5**

Die dargestellte Person ist fast in Frontalansicht zu sehen.

Das im Stile von Krokis ausgeführte Bild zeigt durchgehend eine Unterzeichnung und wurde nachträglich mit Aquarell koloriert. In der mit Pittkreide ausgeführten Unterzeichnung wurden Gesicht und Hals bereits vollständig angelegt und sie könnte ebenso ein eigenständiges, lediglich mit Kreide ausgeführtes Werk sein. Die reduzierte Darstellung der Kleidung, des Mundzuges und die Ausformung der Haartracht deuten auf einen französischen Einfluss hin.

Bei der Kolorierung wurde eine Farbschicht auf die andere gelegt, wodurch ein härterer Gesichtsausdruck erreicht wurde, als bei dem Bild „Junges Mädchen“. Dort fließen die Farben besonders im Gesicht - nass in nass gemalt - weich ineinander über. Hier wird durch Lavierungen rund um die Augen, in der rechten Gesichtshälfte und am Hals die Form betont und es entsteht dadurch eine plastischere Wirkung.

Der Vorzug des Porträts liegt in der sicheren Charakterisierung, gepaart mit einem schnellen und ausdrucksvollen Erfassen einer düsteren, dramatischen Seelenlage mittels schwarzer und pariserblauen Farben - auffallend die betonten Augenbrauen - wodurch der kritische mimische Ausdruck

unterstrichen wird. Die dunklen Farben des Hintergrundes spiegeln sich auch im Gesicht wieder – daraus resultiert ein, auch den Seelenzustand vermittelndes Porträt. Szirmay porträtiert sich schonungslos in einer kritischen Darstellungsweise.

Auch bei János Vaszarys Frauenporträts „Die Grille“ (Abb. 42) von 1925 sehen wir eine ähnlich ausgeformte Haartracht und den mit einem Pinselstrich skizzierten Mund. Wenngleich in beiden Fällen moderne Frauen jener Zeit porträtiert wurden, stellte Vaszary nahezu stereotype Damen der Caféhäuser und des Nachtlebens dar, während Szirmay im Selbstporträt mittels dunklerer Farbgebung im Gesicht ihre persönliche Stimmung zum Ausdruck brachte. Vaszary war während Szirmays Studienzeit Professor an der Hochschule. Anschließend an seinen Parisaufenthalt im Jahr 1925 fand eine Ausstellung seiner dort entstandenen Werke im Ernst-Museum in Budapest statt, die Szirmay sicher besucht hat. Dieses Bild, verglichen mit späteren Selbstporträts Szirmays (Abb. 28- 31), wirkt fast wie eine Karikatur ohne Merkmale jedweder Idealisierung.

Im Vergleich zu den im selben Jahr gefertigten Kohlezeichnungen aus der Hochschule experimentiert Szirmay bei beiden Krokis mit Aquarelltechnik und zeitgenössischem Stil. Unter dem Pariser Einfluss entstehen freiere Studien.

Die Charakteristika beider Bilder – sowohl das Verarbeiten kritischer Empfindungen, wie auch die Verwendung dekorativer Elemente - deuten an, dass die Malerin bestrebt war, die rezenten Stilmerkmale zusammen zu fassen.

Auf der Rückseite dieses Blattes befindet sich eine Aktstudie.

#### Aktstudie

#### **Abb. 6**

Dieses Blatt zeigt einen sitzenden, sich anlehnenden Halbakt (von der Stirne bis zur Hüfte); der Körper ist ein wenig nach links geneigt, der Arm schwingt nach rechts aus, dadurch entsteht eine diagonale Komposition.

Es ist dies ein rasch angefertigtes Kroki. Der Arbeitsablauf ist in solchen Fällen der, dass die Studenten zuerst die Körperachse und die Richtungen der Extremitäten skizzieren: Im Bild sind am linken Arm und in der rechten Hälfte des Rumpfes – durch einen zarten Linienzug angedeutet - diese Ausrichtungen

zu sehen. Den Umriss des Körpers und den perspektivisch verkürzten Oberschenkel zeichnet Szirmay mit nebeneinander gesetzten, deutlichen Linien. In der Binnenzeichnung werden nur die Brüste mit gleichermaßen festem Linienzug gezeichnet. An den sonstigen Stellen innerhalb der Kontur wird mit nur wenig Schraffierung die Plastizität des Körpers angedeutet. Die zarten und die intensiver ausgebildeten Linien veranschaulichen neben den Körperrundungen gleichzeitig auch die dem Bilde innewohnende Bewegung, deren Dynamik insbesondere durch die linksseitige Schulter Spitze, durch den angespannten Oberarmmuskel und der Ellenbogengegend des Unterarmes verdeutlicht wird. Die Spannung resultiert aus dem Festhalten der Formen und der gleichzeitigen Darstellung einer Bewegung. Das Bild vermittelt dadurch, neben vertrauten Formen, auch die Flüchtigkeit des Anblicks.

Bildnis einer alten Frau

**Abb. 7**

Das mit Pastellkreide – ohne Vorzeichnung - angefertigte Bild ist höchst wahrscheinlich in den Hochschuljahren entstanden. (Es ist unsigniert; trägt zwar - in der Handschrift Anna Szirmays - die Jahreszahl 1928, allerdings mit einem Fragezeichen versehen).

Trotz der Frontalansicht vermittelt das Bildnis ein Gefühl, als wäre das Modell „in sich gekehrt“, indem es den Blickkontakt mit dem Betrachter meidet.

Die Vorzüge des Bildes liegen im genauen Erfassen der dargestellten Person und in der gewagten Farbgebung. Stilistisch könnte es dem ungarischen Post-Impressionismus Rippl-Rónais zugeordnet werden. Der Einsatz von Gelb- und Rottönen dient nicht nur der Modellierung des Gesichts, sie werden vielmehr zum Ausdrucksmittel des Gemütszustandes der dargestellten Person. Die Kreidepigmente wurden im Bild verwischt und gehen ineinander über. Klare, unverwischte Linien kommen in Szirmays Bild nur als Umrahmung der Haare mit blauer Farbe vor. Das gleiche Blau verwendete sie auch beim Kleid, wo die Farbe jedoch mit braun vermischt wird. Haupthaar und Kleid, die in dunkelbraunen, nachträglich mit blau und lila schraffierten Farbflächen ausgeführt wurden, bilden ein Konturfeld, das den Blick des Betrachters auf das Gesicht fokussiert. Die von Rot umrandeten Augen, der rote Mund und die roten Akzentuierungen an der Stirne und den Wangen verleihen der Darstellung des



Gesichts zusätzliche Prägnanz und zeugen von einer kritischen Sichtweise auf das Modell.

Rippl-Rónai stilisierte viele seiner Bildnisse auf ähnliche Art, verhielt sich aber den Porträtierten gegenüber oft einmütiger und teilnahmsloser. Auch bei Rippl-Rónais Bild „Porträt Pierre Bonnard“ (Abb. 41) sieht man in der Formung des Gesichtes den deutlichen Kontrast zwischen belichteten Stellen und Schattenzonen. Dadurch erzielt der Porträtist die Wiedergabe des Volumens, bei weicher, malerischer Behandlung.

Bildnis einer jungen Frau

**Abb. 8**

Dieses anspruchsvoll gestaltete Profilporträt ist das einzige erhaltene Ölgemälde im Œuvre der Anna Szirmay, das Stilmerkmale Gyula Rudnays, ihres Lehrers an der Hochschule, trägt. Es ist weder signiert noch datiert. Bei der Farbgebung des Gesichts folgte die Malerin keiner vorgefassten gestalterischen Vorstellung, auch ist das Bild frei von Reduktion. Die Pinselführung ist selbstsicher, der Farbauftrag pastos mit breiten Pinselstrichen ausgeführt. Das Bild wird durch Licht und Farben bestimmt. Stirne, Nasenrücken, Wange, Kinn und Hals sind hell beleuchtet. Durch den dunkel gehaltenen Hintergrund der rechten Bildhälfte wird das Profil besonders hervorgehoben. In den Farben der Haare kehrt der dunkelbraune Hintergrund wieder. Kontrastierend zum schwarzbraunen Haar erscheint der Hintergrund der linken Bildhälfte in hellem Ocker und wiederholt die Farben des Profils.

Die warmen bräunlich-lilafarbenen Farbflecke an den Haaren und vor dem Profil, die grünlichen Schatten im Gesicht, und insbesondere das Weiße und das Schwarze des Kragens mit dem roten Farbkleck auf weißem Untergrund, verleihen dem Bild ein dramatisches Gepräge. Aus dem Bild spricht ein einfühlsam empfundener Realismus, dem die üppige Farbgebung lyrische Inhalte verleiht, woraus die stilistische Verwandtschaft mit dem romantisch-realistischen Malstil ihres Lehrers Rudnay deutlich wird. Ähnlichkeiten mit Rudnay sieht man in der Farbpalette, die sich einer naturalistischen Farbigkeit bedient: es werden dunkle Brauntöne im Kontrast zu hellen bevorzugt, wie beispielsweise in Rudnays Frauenporträt „Frau mit Spitzentuch“ (Abb. 54), „Mädchen mit weißer Bluse“ (Abb. 55) und in seinen Landschaftsbildern, wie

zum Beispiel sein Bild „Pferdewägen“ [Szekerek] (Abb. 56). Der Unterschied ist hingegen im Farbauftrag zu sehen. Szirmay arbeitet mit ausgeprägterer Pastosität des Materials und einem breiteren Pinsel. Locker hingesezte Striche korrespondieren mit dünn bemalten Stellen - an denen sogar die Struktur der Leinwand hervortritt. Die Farben gehen nicht ineinander über - und sind auch intensiver in den Kontrasten - sondern sind oft fleckig aufgesetzt. Im Gegensatz dazu wirkt Rudnays Porträt traditioneller. Das besprochene Bild ist eines von den drei Gemälden Anna Szirmays, die als Leihgaben Teil der Nicolas M. Salgó Collection waren, bei Ausstellungen der Sammlung gezeigt wurden und im Katalog „Two Centuries of Hungarian Painters, 1820 – 1970“ als Reproduktionen enthalten sind.<sup>104</sup>

Aufgrund der stilistischen Nähe zu Rudnay könnte das Bild um 1928/29 entstanden sein, da sie erst ab dieser Zeit an Rudnays Klasse der Figuralen Zeichnung und Malerei teilgenommen hat. Zwar datierte Julia Szabo das Bild im erwähnten Katalog um das Jahr 1945. Aber zu diesem Zeitpunkt kannte sie nur die drei im Katalog abgebildeten Werke. Um das Porträt zu datieren, standen ihr keine weiteren Werke zu Verfügung - wobei ihr der stilistische Unterschied zu den Landschaftsbildern auffiel. Ihr Selbstporträt (Abb. 28) aus dem Jahre 1943 und auch die „Kinder am Plattensee“ (Abb. 25) zeigen einen anderen Stil. Man kann auch hier schon den Beginn einer selbstständigen Entwicklung Szirmays festmachen. Bedenkt man nämlich, dass Szirmay im folgenden Sommer an der freien Malschule Szentendre war und dort mit den in unterschiedlichen Stilarten gemalten Landschaften ihrer Kollegen konfrontiert wurde, ist es möglich, dass sie hinsichtlich ihrer eigenen Stilsuche Inspiration finden konnte. Die damit in Zusammenhang stehende Loslösung von ihrem Lehrer Rudnay sehen wir in den in der freien Malschule in Szentendre entstandenen zwei Landschaftsbildern (Abb. 9 und 10).

## VI. 2 LANDSCHAFTSBILDER AUS SZENTENDRE

Szirmay schreibt 1943 in ihrem Tagebuch: „Wie leicht sind mir damals [in Szentendre] ein paar Landschaftsbilder von der Hand gegangen. [...] Barcsay und Mattioni hielten mich für talentiert - und die beiden sind ehrlich und zudem

---

<sup>104</sup> Salgó 1991, S. 266.

sehr begabt. Auch Rudnay schätzte mich[...]. Leider sind uns nur zwei Landschaftsbilder erhalten geblieben.

Von einem dritten Bild - betitelt mit „Meredek Út“ [Steiler Weg] wissen wir, dass es im Mai 1930 bei der Ausstellung „Tavaszi Szalon“ [Frühjahrssalon] der „Szinyei Gesellschaft“ - welche seit dem Jahr 1926 jährlich zur Förderung junger Talente Ausstellungen veranstaltete - gezeigt wurde. (Anhang 8).<sup>105</sup> Das Bild ist im Katalog – der keine Abbildungen enthält - aufgelistet. „Die Teilnahme an den Ausstellungen der Szinyei-Gesellschaft bedeutete für die Künstler bereits eine «Graduierung»“. [„A Szinyei-kiállításokon való szereplés már rangot jelentett a művésznek.”]<sup>106</sup>

Das folgende Bild Szirmays war bei der ersten Budapester Ausstellung der „Gesellschaft der Szentendre-Maler“ im Nemzeti Szalon ausgestellt und in der Zeitschrift „Képzőművészet“ abgebildet (Anhang 6). und ist somit einer der wenigen Bilder der Ausstellung das dokumentiert ist.

#### Ausblick vom Hügel

#### Abb. 9

Es wird vom Szamárhegy [Eselsberg] aus ein Stadtteil von Szentendre mit der Donau und den Piliser Bergen dargestellt.<sup>107</sup> Die Aussicht ist vom Kreuz der „Tabakosok“<sup>108</sup> aus gemalt worden. Wir kennen von mehreren Szentendrer Malern Gemälde aus den 20er Jahren, in denen, von einer Anhöhe aus, diese so charakteristischen und gefälligen Ausblicke auf die Kleinstadt festgehalten wurden: die Dächer und Bäume der Siedlung, hinter ihnen der Streifen der Donau, dahinter das Grün des jenseitigen Ufers mit den fernen Piliser Bergen. Ähnliche Ansichten von „Szamárhegy“ aus malten in ihren Gemälden beispielsweise: Henrik Heintz „Ansicht von Szentendre vom Eselberg“ (Abb. 62), Andor Kántor „Dächer im Licht“ (Abb. 71), Mária Modok „Szamárhegy“ (Abb. 63) und István Ilosvai Varga „Blick auf die Donau“ (Abb. 61). Diese Maler stellen die gleiche Ansicht sowohl in der Farbgebung, wie auch stilistisch unterschiedlich dar. Die Formgestaltung bei Ilosvai und Kántor ist

<sup>105</sup> In: Károly Lyka Nachlass. MTA adattára [Datenbank der ungarischen Akademie der Wissenschaften, Abteilung Kunstgeschichte].

<sup>106</sup> Pataky 1972, S. 10.

<sup>107</sup> „Kilátás Dombról“, ungarische Betitelung des Bildes im Katalog der ersten Ausstellung der Gesellschaft der Szentendre- Maler im Jahr 1930.

<sup>108</sup> „Tabakosok“, Bezeichnung für die „Zunft der Gerber“.

beispielsweise kubistischer und alle vier Maler zeigen einen kleineren Ausschnitt der Landschaft, als Szirmay. Cézannes Landschaftsauffassung kommt Szirmay viel näher. Sie wählte – wie Cézanne – einen größeren Landschaftsausschnitt und auch in ihrem Bild gleitet der Blick von der Höhe herab über das Wasser in die Weite. Hier soll ein Bild von Cézanne „Die Bucht von Marseille von L'Estaque aus gesehen“ (Abb. 75) – die er in mehreren Varianten wiederholt hat – das Gesagte veranschaulichen. Eine ähnliche Naturauffassung ist auch bei István Réti, einem der Gründer der Schule von Nagybánya, in seinem Bild „Landschaft bei Nagybánya“ (Abb. 44) zu finden. Auch hier werden die Grüntöne der Belaubung durch die Rottöne der Dächer hervorgehoben.

Bei Betrachtung des Bildes von Anna Szirmay wird man sofort von der reichen Farb- und Formenwelt des Vordergrundes eingenommen: von dem kräftigen Lokalkolorit, dem Rot der Dächer und dem komplementären Grün, sowie von der Vielfalt der geometrischen Formen: einem natürlich anmutenden Gemenge aus runden und eckigen Formationen. Diese Gegensätze verleihen dem Bild große Lebendigkeit und Dynamik.

Der Bildaufbau Szirmays verrät zunächst kein bewusstes Konstruieren. Wir können aber annehmen, dass der Gestaltung eine Analyse der Landschaft und der Formen vorangegangen ist. Tiefe verleiht die Malerin ihrem Bild durch drei Schichten: den dem Betrachter am nächsten liegenden Bereich, mit detailliert ausgeführten, verdichteten Elementen, durch den Ruhe verströmenden Mittelteil mit dem Streifen der Donau. Außerdem durch den jenseitigen Teil der Donau mit den Formelementen des Grüns, die in aufhellende, verblauende Hügelzüge übergehen, und durch Luftperspektive wird Raum suggeriert. Der helle Himmel findet sein Gegenstück in der ruhig fließenden Donau. Die Donau erscheint in der linken Bildhälfte schmaler, da der Fluss von einem vorgelagerten Hügel teilweise verdeckt wird. Die vertikale Bildteilung erfolgt links durch einen Baum mit rundlicher Ausformung der Belaubung, rechts durch eine säulenartige Pappel.

Der Betrachterblick wird auf die vorderen Motive fokussiert, die sich hier zu einem Konzentrationszentrum verdichten. Es ist mit vier Häusern und Baumgruppen bestückt und von einem, einen halben Kreisbogen bildenden, hellen Weg umschlossen. Dieser Weg schmiegt sich an das Gefälle des

Donauufers an und führt das Auge des Betrachters zu einem markanten Punkt in der Bildmitte, zu zwei kleinen Häusern mit leuchtend-roten Dächern. Die Farbgebung des Gemäldes ist reich an Kontrasten: Gelbgrünes und bläuliches Laub sind von dunklem Schwarzgrün umgeben. Die Dächer der Häuser, deren Farbe sich mit wachsender Entfernung intensiviert, werden ebenfalls durch dunkle Schatten hervorgehoben.

Das Bild lässt an die pralle Farbigkeit und Lebendigkeit der - von den sogenannten „Neosok“ [„Die Neos“] - in Nagybánya gemalten Bilder denken; Lajos Tihanyi, Sándor Ziffer, Béla Czóbel, Róbert Berény waren die ersten ungarischen Maler, die in ihren Gemälden die gewagte Buntfarbigkeit der Fauves adaptierten.<sup>109</sup> Die strahlenden Komplementärfarben von Grün und Rot, die Gegenfarben Lila und Ocker sehen wir auch in Anna Szirmays Bild.

Über dieses Bild „Ausblick vom Hügel“ meinte Julia Szabó - die Nicolaus Salgó als wissenschaftliche Beraterin zur Seite stand - dieses Bild könne man durchaus in eine Reihe mit Bildern, wie Lajos Tihanyis „Nagybányaer Straßendetail“, (Abb. 45.), mit der „Szentendrer Detail“ von Ernő Jeges, (Abb. 67) und mit Maria Modok „Aussicht vom Szamárhegy“ (Abb. 63) stellen.

Tihanyis „Nagybányaer Straßendetail“ (Abb. 45) ist mehr auf den Ausschnitt der Stadt konzentriert und zeigt dadurch weniger Landschaft. Durch die betonten dunklen Umrisse der Dächer wirkt das Bild Tihanyis flächiger. Die Komplementärfarben sehen wir auch bei Szirmay, sie setzt sie aber nicht so großflächig ein, sie modelliert mehr und ist malerischer. Im Vergleich mit Szentendre-Malern sehen wir Parallelen in der Farbgebung, beispielsweise bei Jenő Paizs Goebel „Nach dem Sturm“, (Abb. 64) und Ernő Jeges „Ansicht von Szentendre“ (Abb. 66), und „Szentendrer Detail“ (Abb. 67) die eine ähnliche Farbpalette verwendeten und bevorzugen ebenfalls die Komplementärfarben Rot und Grün. Paizs Goebels „Stürmische Landschaft“ steht bezüglich der atmosphärischen Wirkung im Gegensatz zu Szirmays Stimmungslandschaft. Bei Jeges Bild (Abb. 66) spielt die Natur kaum eine Rolle, er stellt im wesentlichen ein Teil der Stadt dar und im „Szentendrer Detail“ (Abb. 67) wird eine Stadtansicht wiedergegeben.

Es sei hier eingefügt, dass dieses Gemälde Anna Szirmays im Jahre 1930 bei der ersten Budapester Ausstellung der „Gesellschaft der Szentendrer Maler“ im

<sup>109</sup> Neosok [Die Neos]. So nannten die Meister von Nagybánya spöttisch die „ungetreuen Jungen“, indem sie auf den Nach- oder Neoimpressionismus anspielten.

Nemzeti Szalon [Nationalsalon], zusammen mit Bildern von Klassikern der ungarischen Malerei, wie Károly Ferenczy, Adolf Fényes und Béla Iványi Grünwald, ausgestellt war. Über diese Ausstellung wurde in der Arbeit bereits ausführlich berichtet; hier sei nur erwähnt, dass Edmund Gerő, Kunstkritiker der renommierten deutschsprachigen Zeitung „Pester Lloyd“<sup>110</sup>, Anna Szirmays Bild lobend, als „dekoratives Freilichtbild“ erwähnte, und dass die Monatszeitschrift Képzőművészet [Bildende Kunst] eine Reproduktion des Bildes veröffentlichte.

<sup>111</sup> Das Gemälde war - als Leihgabe – in den 90er Jahren auch Teil der Salgó Collection und wurde bei Wanderausstellungen gezeigt.<sup>112</sup>

In ihrem Essay: „Nagybánya und die europäischen Kunstrichtungen“ schreibt Julia Szabó über die Landschaftsbilder von Tihanyi, Perlrott, Czigány, Ziffer, Czóbel u. a., (Maler der sogenannten „Neos“ Bewegung in Nagybánya, und später zum Teil Mitglieder der Künstlergruppe: „Die Acht“, in Budapest), ihre Gemälde seien mit der Landschaftsmalerei André Derains verwandt - Derain, nicht Cézanne sei ihr eigentlicher Vorläufer.<sup>113</sup>

Andre Derain wechselte von den Fauves zunächst zu Cézannes Nachfolgern, sodann zum Kubismus und Expressionismus. „Derain hörte 1910 auf, Bilder in der Art der Fauves zu malen, und schuf fortan puristische, plastische Bilder in deren Bildkonstruktionen jedoch immer wieder gewagte, schrille Gesten der Fauves durchschimmern. [...] Die Konturen in seinen Bildern sind härter, [...] vereinzelt erglüht ein Braunrot, ein Grün oder Gelb zwischen den Grautönen.“ Szabó weist weiter darauf hin, dass Derains Kunst – nach Rezensionen der ihn würdigenden Kritiker – ein „monumentaler Kompromiss zwischen einander widersprechenden Kunstrichtungen ist (Fauves, Cézannes Nachfolger, früher Kubismus, Expressionismus und Klassizismus).“

Ähnliche Kompromisse orteten ausländische Kritiker in den Landschaftsbildern der Nagybányaer Maler.<sup>114 115</sup>

Auf Anna Szirmays Bild bezogen, trifft das Gesagte vor allem auf die an die Fauves erinnernde Farbgebung, auf die verwendeten, stellenweise kubistisch anmutenden Formelemente und auf die nur verhalten zum Vorschein

<sup>110</sup> Gerő 1930, in: Pester Lloyd, 2. März 1930

<sup>111</sup> in: Képzőművészet [Bildende Kunst], IV/30, Mai 1930, S. 123.

<sup>112</sup> Salgó 1991, S. 267.

<sup>113</sup> Szabó 1993, S. 28.

<sup>114</sup> Shepherd 1980, in: „Continental Drift“, Sunday Telegraph, 2. März.

<sup>115</sup> Mullalay 1980, in: „Expression of Hungary“, Daily Telegraph, 1. März.

kommende, distanzierte Gestaltung der Raumkonstruktion zu. Es sind das Merkmale, die Julia Szabó als charakteristisch für Bilder der Nagybányaer jungen Maler, die den Fauves gefolgt sind, beschrieben hat.

Szirmay geht primär von der Farbe aus, der Raum wird der Farbe untergeordnet.

Es ist eine von Konflikten befreite Natur, „eine geordnete und gegliederte Landschaft, die [...] sich durch Bestellung und Bebauung dem Gesetz des planenden menschlichen Geistes fügte.“<sup>116</sup> Diese Naturauffassung kennen wir sowohl von Cézanne, als auch von Daubigny, der sie in seinen Flusslandschaften bereits vorweg genommen hatte.

Bei der Ausstellung: „Duna 1.0 Képfolyam“ [Donau-Bildstrom] im Czóbel Museum, Szentendre 11.07.2008-3.10.2008 wurde dieses Bild ausgestellt (Anhang 16.)

Die Donau mit den Piliser Bergen

**Abb.10**

Die Ansicht der weiten, offenen Landschaft ist von der „Papsziget“ (Szentendreinsel) aus dargestellt. Im Gegensatz zu „Ausblick vom Hügel“ steht die Malerin hier in Augenhöhe dem Motiv gegenüber. Es ist ein flächengerechter Aufbau und wir sehen keine Überschneidungen. Den Vordergrund bestimmen parallel verlaufende Waagrechte.

Julia Szabó wies darauf hin, dass die meisten Maler bei Cézanne: „[...] nicht die komplizierten Raumordnungen der Spätwerke, vielmehr seine realistischen Landschaften, Porträts und Stilleben studierten. Das Alltägliche ohne Banalitäten, die mit strenger Distanziertheit interpretierte Anschaulichkeit suchten auch jene ungarischen Nagybánya-Maler, die Cézanne folgten. Sie behandelten die Farben zurückhaltend, trennten das Licht nicht scharf vom Schatten, und gliederten auch den Raum nicht aufdringlich scharf.“<sup>117</sup>

Dieses Bestreben wird auch in Anna Szirmays zweitem Szentendre-Bild: „Die Donau mit den Piliser Bergen“, deutlich. Das Bild unterscheidet sich von dem mit gesteigerten Farben gemaltem, an die „Neos“ erinnernden Bild: „Ausblick vom Hügel“. Da wurde die Landschaft von oben gesehen, wobei die nahe dem

<sup>116</sup> Busch, 1966, Propyläen Kunstgeschichte in Achtzehn Bänden, 1967, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, S. 220.

<sup>117</sup> Szabó 1993, S. 28.

Beschauer liegenden Objekte der Natur von der Malerin gleichsam in Besitz genommen wurden, wohingegen bei dem zweiten Bild das starke Distanzhalten ins Auge sticht. Die Gliederung des Raumes ist nicht so augenscheinlich, wie in Szirmays einige Jahre später entstandenen grafischen Studien. In der zurückhaltenden Darstellungsweise dieses Bildes ist das auf die „Neos“ hinweisende Farberlebnis nur mehr abgeschwächt wahrzunehmen. In der Komposition, die auf reichen Variationen von Blau–Gelb und Lila–Ocker basiert, sowie in der in Schichten analysierten, Stufe um Stufe erarbeiteten Realisation des Motivs der Piliser Hügellände, ist der Einfluss noch auszunehmen. Das Naturgetreue im Anblick behält die Künstlerin bei, die Erscheinung wird aber hier viel mehr analysiert und gedeutet, als in dem gefühlsbetonten, mit fauvistischer Farbenfreudigkeit gestaltetem, dekorativen Szentendre-Bild der Abb. 9.

Die prononcierte Zone in der Ansicht ist das jenseitige Ufer der Donau: hier dominiert eine Baumgruppe mit rundlicher Laubkrone in der Bildmitte. Weiter sehen wir das ockerfarbene, lilaschattige hohe Gras, eine Bucht, sodann erneut Baumgruppen und die, von bläulich – lila Hügelländen umsäumte, belebte Welt, unter einem von Lichtstreifen durchsetzten Himmel.

Der waagrechte Flussstreifen wird durch senkrechte Spiegelungen in drei Teile geteilt. Dem Distanzhalten dienend, erstreckt sich im Vordergrund die lila–ockerfarbene, parallel zur unteren Bildkante verlaufende, Uferzone. Diese Gestaltungselemente erinnern an Egrys Bilder - beispielsweise an sein Bild „Heiliger Christophorus am Plattensee“ (Abb. 65). Die vertikalen Widerspiegelungen auf der ruhigen Wasseroberfläche, die jeweils mit vertikalem und horizontalem Duktus dargestellt sind, die Farbgebung des Himmels und der Uferzone und die transportierte Stimmung ähneln einander.

Der Anblick wird nicht in schulischer Raumsicht, nur mittels zur Bildebene parallelen Schichten festgehalten. Wir sehen eine aus Schräghängen zusammen-gesetzte, geordnete Konstruktion, in der die Schnittlinie zweier Schrägflächen einen markanten Hügellücken bildet. Hier stehen zwei kleine, rot- überdachte Häuschen mit weißem Mauerwerk. Diese als Blickfang gesetzten Häuser wirken als kompositorischer Ausgleich zu der Dominanz der Hügellandschaft der rechten Bildhälfte. Links im Bild verbirgt sich ein tiefes Tal hinter dem pariserblauen Hügellücken, in das das Licht von links und rechts, in



schrägen geordneten Streifen einfällt. Wenn hier von Flächen gesprochen wurde, waren damit lediglich Mittel zur Konstruktion gemeint; die Motive jedoch sind so geformt, wie bei Cézanne: die Baumkronen und das Buschwerk sind rundliche Körper, die Häuschen sind Kuben (seien sie noch so klein), die Hügelkuppen sind Gelb und Blau gefärbte Kugelsegmente. Das Bild ist voll und ganz Ergebnis einer cézannischen Natursicht.

Parklandschaft mit Figuren

**Abb. 11**

Im Vergleich zum Landschaftsbild „Die Donau mit den Piliser Bergen“ sieht man eher eine vereinfachte Bildstruktur. Das Bild ist in der Horizontalen in zwei Hälften geteilt. Im dominierenden Hintergrund wird die Vertikale durch die bis zum oberen Bildrand führenden Baumstämme betont. Es ist die einzige Landschaftszeichnung Szirmays, in der man auch figurale Darstellungen sieht. Wir sehen zwei, in die Natur eingebaute, nur flüchtig angedeutete Figuren. Die kleinere, uns den Rücken zuwendende Gestalt ist höchstwahrscheinlich Szirmays damals zweieinhalb Jahre alter Sohn, mit dem sie in Leányfalu weilte. Die Fläche unmittelbar hinter den Figuren kann nicht eindeutig motivisch geklärt werden. Durch Helligkeitskontraste, sowohl zwischen den Schichten des Vorder- und Hintergrundes, als auch innerhalb der jeweiligen Schichten, wird Tiefe im Bild erzeugt. Rechts vorne ragt ein Teil eines kräftigen Baumstammes auf. Dadurch wird die Tiefenwirkung verstärkt und die Künstlerin erreicht zusätzlich, dass der rechten Bildhälfte die Leere genommen wird. Es wird die gekonnt-gelöste Behandlung der Kohle durch Szirmay sichtbar. Sie definiert die Formen nicht durch die Umrisse, sondern modelliert die Volumina mit Hilfe von fein abgestuften Grauschattierungen. Es ist eine sehr stimmungsvolle Zeichnung, erzeugt durch feine Nuancierungen.

Ausgangspunkt für diese Art malerischer Stimmungslandschaft könnten vor allem Daubigny und auch Bosznays „Wolkige Landschaft“ (Abb. 51) – auf den Daubigny großen Einfluß ausübte – gewesen sein. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, was Bosznay im Jahre 1910 in einem Interview sagte:

„In Paris war ich vom Louvre wahrhaftig überwältigt. [...] wir nahmen tiefe, uns formende [„átalakító"] Impressionen mit. Solange wir dort waren, kehrten wir ständig zu den Holländern, Hobbema, Daubigny und noch mehr zu den

Barbizonern (Corot, Dupré, Rousseau u.a.) zurück. Zu diesen [Künstlern] habe ich hinaufgeblickt, wie auf das höchste künstlerische Niveau, das man im Landschaftsbild erreichen kann.“<sup>118</sup>

Auch bei Szőnyi finden sich oft in seinem Œuvre sehr stimmungsvolle, fein nuancierte Landschaften, wie beispielsweise bei seinem Bild „Nachmittags-sonne an der Donau“ (Abb. 46), die möglicherweise ebenfalls einen Einfluss auf Szirmay hatten.

Aus dem Jahre 1934 sind uns acht Zeichnungen und zwei Aquarelle bekannt, die im folgendem näher betrachtet werden.

### VI. 3 ZEICHNUNGEN UND AQUARELLE AUS BREITENSTEIN

Von Szirmays Ferienaufenthalt in Breitenstein aus dem Jahre 1934 sind mehrere Zeichnungen und Aquarelle erhalten. Vier Zeichnungen und ein Aquarell zeigen die weite, gebirgige Landschaft an der Rax.

#### VI. 3. 1 Ansichten in die Weite

##### Landschaft mit Bäumen

##### **Abb. 12**

Der Ausblick auf die Berge im Hintergrund ist das bestimmende Motiv. Zwei hochgewachsene Bäume im Vordergrund, von denen man hauptsächlich die schlanken Stämme sieht, führen als Repoussoir in das Bild ein. Durch den Größenunterschied zwischen Bäumen und Bergkette wird der Tiefenraum erfahrbar. Gleichzeitig rahmen die Bäume den Ausblick ein. Zwischen zwei Schrägen, die den Terrainformen folgen, erstreckt sich eine leere Fläche, die nur von einer kleinen Tanne rechts im Vordergrund gefüllt wird. Auch sind feine Modellierungen zu sehen, die durch die verwischte Art, wie Szirmay die Kohle verwendet, erreicht werden. Das Bild wurde aus klaren, geordneten Motiven konstruiert. Cézanne prägte in der berühmten Serie der „Mont St. Victoire“ in

<sup>118</sup> Művészet [Kunst], 1910, Jahrgang 9, Ausgabe 6, S. 235- 241. „Parisban, a Louvre valósággal lenyűgözött. [...] mély, átalakító impressziókat vittünk magunkkal. Amíg ott voltunk, folyvást a hollandusokhoz, Hobbema, Daubigny s még inkább a barbisoniakhoz (Corot, Dupré, Rousseau, s másokhoz) tértünk vissza. Ezekre úgy néztem föl, mint a tájképben elérhető legmagasabb művészi színvonalra.”

der zweiten Hälfte der 1880er Jahre dieses Kompositionsschema vor (Abb. 74).<sup>119</sup>

#### Breitensteiner Landschaft I.

#### Abb. 13

Das Bild zeigt eine teils felsige Berglandschaft – im Hintergrund die Rax bei Breitenstein in Niederösterreich – in der vorderen Bildhälfte Hügel, mit sanften Hängen. Aus dem Hintergrund wird das Auge auf einem sich schlängelnden Weg zu den Abhängen im Vordergrund geführt.

Die Zeichnung ist in drei Schichten gegliedert: in eine hintere Schicht, in der die Bergkette mit annähernd gleichgerichteten Strichen schraffiert und dadurch in die Tiefe gerückt wird; in eine mittlere Schicht, die links von einem schönen Felsen, in der Form eines stumpfen Kegels, ausgefüllt wird, und rechts, als Kontrapunkt, ein Baumgruppenmotiv enthält; und schließlich die Schicht des Vordergrundes, in deren Mitte die Motive einen ovalen Kern bilden. Die drei Ebenen werden durch den Weg miteinander verbunden - eine in der Malerei beliebte Lösung, um der Landschaft Tiefe zu geben.

Perspektivischer Eindruck wird mittels einander abwechselnden dunklen und hellen Terrainzonen erzeugt. Helle Flächen wechseln sich mit dunkel schraffierten Baumgruppen und Bergrücken ab.

Die Absicht, das Gesehene ordnen und deuten zu wollen, ist in Anna Szirmays Zeichnung der felsigen Landschaft zu sehen. Ausgehend vom hellen, mit runder Linienführung gestalteten Vorder- und Mittelgrund wird die Landschaft mit zunehmender Entfernung - insbesondere zur linken Seite hin - zunehmend schroffer, kantiger und dunkler. Man spürt das Ringen der Malerin, die durch den Anblick vermittelten Formen auf das Wesentliche zu reduzieren und die überflüssigen und störenden Empfindungen aus dem Gesehenen herauszufiltern. Szirmays Augenmerk könnte hierbei auf der Entwicklung der landschaftlichen Formen und der daraus resultierenden Gegensätze gelegen haben.

#### Breitensteiner Landschaft II

#### Abb. 14

---

<sup>119</sup> Cézanne: Mont St. Victoire, 1885- 1887, Oil on Canvas; Metropolitan Museum of Art, New York.

Gebirgige Landschaft. Im Hintergrund links ein kahler Felsen, rechts ein durch Hügellücken geteilter Abhang mit Baumgruppen.

Wir haben hier eine Studie mit vollem Bildwert vor uns: Hell und Dunkel bestimmen das Bild. Restlos wird ein Stück Natur erfasst, wobei aus der dem Bild innewohnenden Dynamik: den talwärts strebenden Tendenzen - die durch stellenweise kräftige und dunkle Kreidestriche betont werden -, auch die tektonischen Kräfte der Natur spürbar werden.

Die Malerin folgt in ihrem Bestreben Intentionen von Cézanne: Angestrebt wird ein Abtasten der Erscheinungswelt, um bei der Bildgestaltung – aufgrund der formalen Anordnung und der motivischen Darstellungsweise - die Proportionalitäten und Gliederungen des Anblicks neu zu erschaffen. Anna Szirmay gelang es, ein Stück Natur auszuwählen, das sich diesem „Humanisieren“<sup>120</sup>, nicht verschloss und sich neu erschaffen ließ.

Die Bildeflächen sind diagonal angeordnet, wodurch – auch infolge des gekonnt gewählten Blickwinkels - eine gelungene Komposition entstanden ist: ein lyrisches, feierliches Bild. Die Zeichnung lässt an Cézannes häufig zitierte Worte denken, an eine „[...] Harmonie parallel zur Natur.“<sup>121</sup>

In der Zeichnung dominiert der mit Motiven ausgefüllter Mittelgrund, beschrieben mit streichelnden Kreidestrichen und hauchzarten, parallelen Krümmungslinien und – gleichsam als Gegenpart dazu – mit dicht zusammen geballten, winzigen Häusern und Baumgruppen.

Der ebenfalls diagonal konstruierte hintere und auch der vordere Hang sind beinahe leer. Aber auch hier sind die zart angedeuteten Flächenteilungen, wie die Begrenzungslinien der Abhänge, der Felder und Wiesen – diese, von den Szentendre-Malern so gerne verwendeten Konstruktionsmittel - zu sehen. Barcsay und Kántor beschäftigten sich ebenfalls eingehend mit Darstellungen von Kulturlandschaften. Im Gegensatz zu Barcsays konstruktiven und expressiven Kompositionen, z.B. „Hügelhang“ (Abb. 70) wirken Szirmays „Breitensteiner Landschaften“ realistischer und naturalistischer. Dagegen ist Kántors Bild „Landschaftsbild“ (Abb. 72) in seiner sachlichen Auffassung der

---

<sup>120</sup> Hofmann 1966, S. 227. Cézanne: „ Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur. Der Künstler ist ihr parallel, wenn er nicht willentlich dazwischen tritt [...]“ „Die Natur draußen und die hier drinnen“ – er schlägt sich an die Stirn – „müssen sich durchdringen, um zu dauern, zu leben, ein halb menschliches, halb göttliches Leben, das Leben der Kunst. Die Landschaft reflektiert sich, humanisiert sich, denkt sich in mir. Ich objektiviere und fixiere sie auf meiner Leinwand.“

<sup>121</sup> Ebenda

Landschaftsdarstellung Szirmays verwandt. Auch bei ihm ist eine diagonale Komposition zu sehen, wo sich die Motive in der mittleren Bildfläche verdichten. Das Ölgemälde Kántors ist in den Details ausformulierter.

In dem von Anna Szirmay gestalteten Bild wurde ein, sich dem Menschen erschließender Naturausschnitt festgehalten, wobei in der Zeichnung – angedeutet und als Reminiszenz – das „Klassische“ auch zugegen ist.

#### Breitensteiner Landschaft III

#### **Abb. 15**

Das Blatt zeigt eine Landschaftsskizze mit als Malvorlage dienenden Markierungen. Die auf den bisherigen Blättern geordnete Ansicht ist hier bereits von allen Eventualitäten befreit und klar gegliedert. Die durch Wellenlinien begrenzten Bildflächen sind nun aus der anderen Richtung -, von rechts nach links ansteigend, diagonal gezeichnet. Auch ist eine feine Tonisierung mit verriebener Kreide zu sehen: angedeutete Baumgruppen mit einigen Häusern.

Das Bild ist – wenngleich kaum merklich – in Schichten gegliedert. Auch der bei der „Breitensteiner Landschaft I“ (Abb. 13) beobachtete, sich nach vorne schlängelnde Weg ist wieder Teil der Komposition, durch den diese gleichsam ausbalanciert wird. Im Vordergrund sehen wir von feiner Hand gezeichnete, winzige Striche – darunter, rechts und in der Mitte, lediglich skizzenhafte, nicht vollendet gezeichnete Häuser, die auf ein konkretes Motiv hindeuten.

#### Landschaft mit Tannenbäumen

#### **Abb.16**

Der Bildaufbau ist durch eine geometrische Konstruktion geprägt. In der linken Bildhälfte ein größerer, zur Rechten ein kleinerer Hügel, dargestellt in einer diagonalen Komposition: Eine, die Bildfläche teilende Diagonale, verläuft von links oben in Richtung der rechten unteren Bildecke; die Gegenrichtung wird durch die den Hügelhang querenden, von links nach rechts oben strebenden, parallelen Terrainzonenstreifen unterschiedlicher Farbe betont.

Dunkelgrüne Wälder säumen die Hügelrücken, geordnet, in durchgehend gleicher Streifenbreite verlaufend, und rechts im Bild wiederum in paralleler Ausrichtung. Zwei mächtige Tannen - eine in der geometrischen Bildmitte, die andere rechts im Vordergrund - tragen dazu bei, dass das Gleichgewicht in der

Darstellung erhalten bleibt. Auffallend ist, dass die Spitze des vorderen Tannenbaumes auf eine wichtige Stelle der Komposition deutet. Mehrere geometrische Formen treffen hier zusammen, die sich aus den Motiven Wald, Weg und Felder ergeben. Im Vordergrund bildet sich zusätzlich ein stumpfwinkliges Dreieck, dessen längerer Schenkel von einem Weg gebildet wird, der auf die eben genannte wichtige Stelle zuläuft.

Links im breitesten Feld liegt ein Bauernhaus mit kleinem Anbau. Der braune Fleck in der Nähe des Hauses könnte aufgrund der eckigen Form geschlagenes, gestapeltes Holz darstellen. Am Grundstück sind zudem in regelmäßigen Abständen gesetzte Laubbäume zu sehen, deren Laubwerk mit rundlichen Farbflecken angedeutet wird - hierbei könnte es sich um einen Obstgarten handeln.

Im Aquarell wurden von der Künstlerin rosarot-grüne, ocker- und dunkle, pariserblaue Farbtöne verwendet. Das Blatt mit Unterzeichnung ist vermutlich eine Vorstudie für ein Ölbild: Formen und Farben wurden lediglich fixiert, um das Thema in Erinnerung zu behalten. Das Aquarell gehört somit nicht in die Reihe der Breitensteiner Landschaftsskizzen, in denen die analysierende Absicht in konsequent ausgeführten Formen spürbar ist. Reminiszenzen an ihren Lehrer sehen wir in der Komposition und in der Farbgebung (Abb. 52) nicht nur in der Motivwahl, sondern auch in der naturalistischen Farbgebung, im vorherrschen von Ocker-Gelb und Grün ähneln die Bilder einander. Auch der fleckige Farbauftrag zeigt Gemeinsamkeiten.

Die bis jetzt behandelten Landschaftszeichnungen (Abb. 12 bis 16) und auch die zwei Ölbilder aus Szentendre sind Ausblicke auf eine weite Landschaft mit ihren Hügeln und Bergketten.

### VI. 3. 2 Breitensteiner Landschaftsausschnitte

Bei dem folgenden Aquarell und drei Kreidezeichnungen handelt es sich um aus der Nähe gesehene Landschaftsausschnitte, die ebenfalls in Breitenstein entstanden sind. Der Fokus wird auf die Motive im Vordergrund gelegt. Die Malerin rückt näher an die Motive heran, die im Bild zum Hauptthema werden.

In diesem schnell festgehaltenen Aquarell wird das Betrachtete zu einem - in geometrischer Anordnung, mit flotter Pinselführung gebildetem - Ensemble von frischen Farbflecken. Das Bild wird nicht durch betonte Konstruktion, Deutung und dem Ordnen der Motive dominiert. Lediglich aus dem in Eile hingeworfenen Schwarz des Hintergrunds kann man erahnen, dass eine Konstruktion beabsichtigt war. Vielmehr entstand das Bild aus dem Zauber, der von den intensiven Farben ausgeht: aus den, die Gegenstände gerade nur markierenden, starken Farben. Schatten werden aus reinem Blau geschaffen: Sträucher von links, und ein Teil des Blumengartens von rechts; grün schattierte Gelbtöne und rote Farbflecke.

Unmittelbar hinter einem bildparallelen Zaun entfaltet sich eine bunte Landschaft mit Blumengarten. Der in Schwarz aufragende Baumstamm hinter dem Lattenzaun bewirkt gemeinsam mit den Zaunpfosten und der Hauswand eine vertikale Bildteilung. Die Lokalfarben werden durch ein Blau – einer bei Szirmay häufig vorkommenden, charakteristischen Farbe – verändert. Durch die stark betonten Farbkontraste wirkt das Bild leicht fauvistisch.

Dieses Aquarell zeigt Ähnlichkeiten mit Vaszary: Auch Vaszary verwendete zeitweise ähnliche Formelemente, so zum Beispiel in seinem Bild: „Frau, im Gartenstuhl sitzend“ (Abb. 43). Die kleinen bunten Farbflecke, die Blumen, wirken hier wie eine Kontrapunktierung zu der grünlichen, in breitem Bogen gezogenen Pinselspur. Auch in Szirmays Aquarell „Landschaft mit Blumengarten“ sehen wir eine - genau so wie bei Vaszary - aus kleinen Flecken geformte, bunte Anhäufung am rechten Bildrand: ein Blumenbeet.

Bauernhof

**Abb. 18**

Dargestellt ist ein konkreter Schauplatz – auf den wir in Nahaussicht schauen. Über einem parallel zur unteren Bildkante stehenden Zaun, der die Horizontale betont, blicken wir auf ein Wohnhaus mit angrenzenden Landwirtschaftsgebäuden. In der Bildmitte überragt ein Baum mit Ästen und Laub das dahinter stehende Haus. Ein weiterer, sich perspektivisch verjüngender Zaun führt links entlang des ansteigenden Terrains zum Haus und verstärkt damit die Tiefenwirkung. Die Malerin ordnet die Motive auf der

Bildebene. Die Ordnung auf der Bildfläche ist bedeutsamer als die Ordnung im Raum.

Ähnliche Ansichten wurden von Szentendre-Malern, vor allem von István Ilosvai Varga festgehalten.

#### Landhaus mit Gemüsegarten

#### **Abb. 19**

Der Anblick ist strukturiert: das Gesehene wird in diagonal verlaufender Konstruktion geordnet – wurde aber von einem raffinierter gewählten Blickpunkt aus betrachtet als bei dem vorherigen Bild. Durch die Aufsicht auf das Motiv ist die so entstandene Komposition dynamischer als die des Blattes der Abb. 18.

Abgebildet ist ein Bauernhaus mit vorgelagertem, quadratisch geformten Gemüsebeet, das parallel zur nächstgelegenen Hausseite verläuft. Eine solche Parallelität findet sich mehrfach zwischen den einzelnen Motiven des Bildes. Weiterhin führen die nahezu parallel verlaufenden Diagonalen des Hauses, die auf einen Fluchtpunkt außerhalb des Bildes zulaufen, zu einer Verjüngung des Objekts, wodurch eine Tiefenwirkung erzeugt wird. An das Haus schließt sich ein Waldstück an, dessen dunkle Darstellung mit den hellen Flächen des Vordergrunds kontrastiert.

Diese Dynamik erinnert vornehmlich an Antal Delis kleinformatige Pastellbilder aus Szentendre.

#### Blick in den Wald

#### **Abb. 20**

So wie auch in den acht Arbeiten auf Papier aus dem Sommer 1934 ist die Motivwahl vom „Blick in den Wald“ von der näheren Umgebung des Urlaubsortes Breitenstein geprägt. Wie bereits rechts im Hintergrund des zuvor besprochenen „Landhaus mit Gemüsegarten“ zu sehen ist, ist ein Waldrand wiedergegeben worden. Auch dort werden von der Ansammlung der Bäume lediglich die Baumstämme gezeigt. Die Baumstämme sind mit einer Ausnahme streng vertikal ausgerichtet und betonen dadurch die Senkrechte.

Der abschüssige Waldboden wird von einem kleinen Graben durchzogen, dessen Schräge durch ein Geländer im Vordergrund betont wird. An das Geländer schließt sich der vordere Baum an, dessen schräge Wuchsrichtung –



bedingt durch den kleinen Graben – als kompositorischer Ausgleich dient. Wieder entsteht ein aus Dreiecken konstruierter Konzentrationspunkt, ähnlich dem in der „Landschaft mit Tannenbäumen“ (Abb. 16).

Solche Einblicke waren um die Jahrhundertwende beliebt – auch von Szirmays Lehrer Bosznay ist ein ähnlicher Einblick bekannt (Abb. 53). Es ist hier mehr „ein Wald“ zu sehen, wie ihn die Maler von Barbizon und auch László Paál darstellten. Bei Szirmay ist ein Einblick ins „Unterholz“ wiedergegeben.

Von den Szentendre-Malern war es Angéla Szuly, die Bäume auf ähnliche Weise darstellte. Auch bei Szuly bestimmen senkrechte und diagonal verlaufende Motive und kräftige Baumstämme die Struktur des Bildes (Abb. 68 und 69).

#### VI. 4 BILDER AUS DEN VIERZIEGER JAHREN

Kolozsvár

**Abb. 21**

Es ist das einzige erhaltene Werk Szirmays, das eine Stadtansicht zeigt, während sie in ihren übrigen Arbeiten keine urbanen Räume darstellt. Diese, von der Weite aus gesehene Ansicht einer Stadt verweist auf Nagybánya. Tibor Boromiszas „Ansicht von Nagybánya“ (Abb. 58), seine „Szentendre Ansicht mit grabenden Bauen“ (Abb. 59), László Rozgonyis „Stadtdetail von Szentendre“ (Abb. 60) und Béla Ónodis „Szentendre vom Berghang gesehen“ (Abb. 73) zeigen solche Ansichten. Diese Maler führen alle die Tradition von Nagybánya fort und waren Schüler von Réti, einem der Gründer der Nagybányaer Künstlerkolonie.

Das von oben gesehene Stadtbild entspricht voll und ganz der postimpressionistischen Auffassung von István Szőnyi, worunter er das Erkennen und Anerkennen des lyrischen, den Anblick veredelnden Wertes der Farben verstand. Dieses „Sich-im-Anblick-vergessen“ belegen auch die - wie hingehauchten - leichten Dünste des Hintergrundes (blau, graulich, rosafarben). Dennoch ist es nicht nur ein Anblick: Das verraten uns die Blautöne Anna Szirmays, und die unter den Farbflecken durchscheinenden Bleistiftzeichnungen, die in der Absicht entstanden sind, die Objekte zu verdeutlichen. Es wird somit offenkundig, dass sie später auf Grundlage der

Zeichnung ein Ölbild schaffen wollte: Ein aus Kuben bestehendes Stadtbild, in Aufsicht, und gleichzeitig die, in der Ferne liegende, luftige, schön gemalte Landschaft, und im Vordergrund - mit gesteigerter, intensiver Farbgebung gestaltet -, die Natur in der Umgebung der Stadt. Die Blautöne verleugnen das Lokalkolorit, die neben ihnen angebrachten Gelbtöne wiederum belegen die milde, leicht fauvistische Farbsicht.

Der Mittelgrund weist eindeutig auf ein Konstruktionsvorhaben hin, genauso eindeutig wird im Hintergrund die postimpressionistische Stilauffassung sichtbar.

Die Blickperspektive dieser Kolozsvärer Ansicht unterscheidet sich von der im Gemälde Anna Szirmays: „Donau mit den Piliser Bergen“ (Abb. 10) gewählten. Durch die Fernsicht wurde das Bild lyrischer, getragener, und im Ganzen zu einem postimpressionistischen Werk.

Nach dem Szirmay mit der Verfasserin dieser Arbeit wiederholt darüber gesprochen hat, dass im Rathaus von Kolozsvár ein Ölbild von ihr zu sehen war, wurde Prof. Murádin gebeten diesen Hinweis nachzugehen. Im folgenden wird seine Antwort auszugsweise wiedergegeben:<sup>122</sup>

„[...] Über Ihre Mutter fand ich an einer einzigen Stelle eine Erwähnung: Im Dezember 1941 nahm sie an einem - von der Stadtleitung, zur Verewigung der urbanen Schönheiten Kolozsvárs ausgeschriebenen - Plakatwettbewerb teil. Die Wettbewerbsfrist lief am 10. Dezember ab, bis dahin sind neunzig Arbeiten eingelangt. Diese wurden im Gebäude der Redoute, in jenem riesigen Saal ausgestellt, in welchem dereinst die Transsylvanischen Landesversammlungen abgehalten wurden, und der heute die Dauerausstellung des Transsylvanischen Völkerkundemuseums beherbergt. Das Bild, das Sie mir übersandten, ist ein Aquarellentwurf des Werkes, das in der Ausstellung zu sehen war.<sup>123</sup> Der Bürgermeister der Stadt, Dr. Tibor Keledy, kaufte das Szirmay-Bild, zusammen mit mehreren anderen Gemälden. Nun ist aber vor etwa 10 Jahren das Rathaus an einen anderen Ort übersiedelt, das Bild kam irgendwo hin, ich fand keine Spuren, wohin.

<sup>122</sup> Jenő Murádin, Professor (Emeritus) für Kunstgeschichte an der Hochschule der bildenden Künste in Cluj-Napoca [Klausenburg]. E-mail. aus Kolozsvár, am 25. November 2007.

[Deutsche Übersetzung von mir]. Originaltext: Anhang 3.

<sup>123</sup> Huszonhét festőművész vett részt a kolozsvári képzőművészeti pályázaton. [Siebenundzwanzig Kunstmaler nahmen am Klausenburger Wettbewerb der Bildenden Künstler teil.] Ellenzék [Opposition], 1941. december 11. LXIII. évf. 283.sz.

Das Gemälde ist übrigens – wie ich es aus dem Entwurf sehen kann – vom an der Nordseite der Stadt sich erhebenden, „Fellegvár“ [Wolkenburg] genannten Hügelrücken aus entstanden, zeigt die Innenstadt, in der Mitte die gotische Kirche zum Heiligen Michael mit ihrem hohen Turm. Daneben, links ist die Kirche des Franziskanerordens mit dem bläulichen Turm zu sehen und dahinter die Evangelische Kirche der zahlenmäßig kleinen Klausenburger deutschen Gemeinde.

Die Klausenburger Kunstszenen erfuhr übrigens gerade in diesen Jahren (1940–44) eine sehenswerte Belebung. Von Bürgermeister Tibor Keledy angeregt, entstand am Promenadeplatz nach Plänen von Károly Kós die Kunsthalle, die zweite Kunsthalle Ungarns.

Rege Aktivitäten entwickelte auch die Barabás Miklós Céh [Zunft Mikós Barabás], die besonders die Kunstgattung Landschaftsmalerei (Land- und Stadtveduten) patronierte. Eine Reihe spätnaturalistischer, impressionistischer, und betont postimpressionistischer Landschaftsbilder waren in den Kolozsvári Ausstellungen zu sehen, insbesondere bei den Vernissagen der 1943 eröffneten Kunsthalle am Promenadeplatz. Anna Szirmay – wenngleich sie keine selbstständige Ausstellung hatte – war in diesem Sinne mit der Bildenden Kunst des - an Ungarn rückerstatteten - Nordtranssylvanien verbunden. [...].“

Mit Prof. Murádis Antwort lässt sich belegen, daß Szirmay anhand dieses Aquarells ein Ölbild gemalt hat und der Bürgermeister der Stadt Kolozsvár das Ölgemälde Szirmays erworben hat.

Bereits erwähnt wurde der Verlust von Bildern auf Grund der Übersiedlung von Siebenbürgen nach Budapest und weiterer widriger Umstände. So sind uns aus der Zeit von 1941 bis zu ihrer Flucht nach Österreich im Jahr 1956 keine Landschaftsbilder erhalten geblieben. Die folgenden drei Bilder entstanden etwa in der Zeit, in der sie an der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Fachrichtung Restaurierung, aufgenommen wurde.

## VI. 5 LANDSCHAFTSBILDER AUS WIEN, NACH 1956

## Gänsehäufel I

## Abb. 22

Unter dem Horizont, der das Bild genau in der Mitte teilt, ist eine kleine Brücke mit bogenförmigem Geländer platziert, darunter eine bogenförmige Durchfahrt für Boote. Hinter der Brücke befinden sich Bäume. Eine Komposition, die auf horizontaler Teilung basiert, kann man bereits in früheren Arbeiten Szirmays sehen, wie bei dem Ölgemälde „Die Donau mit den Piliser Bergen“ und der Grafik „Parklandschaft mit Figuren“ (Abb. 10 und 11).

Obwohl der Kompositionstypus von den Szentendre-Malern her bekannt ist (wie beispielsweise aus Bildern von Antal Deli, Angéla Szuly, Jenő Paizs Goebel, u. a.), weist Anna Szirmays Bild ein augenscheinliches Unterscheidungsmerkmal auf: Es ist dies die bläulich irisierende Stimmung, – wodurch sie, gleichsam vom Anblick sich loslösend, sowohl von einer naturalistischen-, wie auch von einer, im Stile des „couleur local“ erstellten Bildgestaltung Abstand nimmt, aber auch auf impressionistische, durch Lichteinwirkung modulierte Farbeffekte verzichtet.

Am ehesten könnte man vom Erfassen einer souveränen, visionsähnlichen Stimmung sprechen. Wiewohl der Gegensatz von Blau und Gelb auf einen nachimpressionistischen Stil verweist, ist die Wahl der blauen Farbe auffallend– und ruft zugleich Anna Szirmays frühere Bilder in Erinnerung.

Das Coelinblau kommt nämlich in ihren Arbeiten nicht nur in den nach 1956 in Österreich entstandenen Gemälden an ungewohnten, vom Bildgegenstand losgelösten Stellen vor, sondern findet sich auch schon in ihren früheren Aquarellen („Junges Mädchen“ Abb. 4, Abb. 16: „Landschaft mit Tannenbäumen“, Abb. 21: „Kolozsvár“).

In Anna Szirmays Bildern kann als charakteristisch angesehen werden, dass die Farbgebung von den Lokalfarben unabhängig wird. Die Malerin „überzeichnet“ gewissermaßen die Natur. Die kühle Farbgebung wird durch den entfernt gewählten Blickpunkt noch gesteigert. Es ist dies eine ausgesprochen Distanz haltende Einstellung, und ebenso ist auch die Farbauswahl. Die Motive werden gleichsam aufgelöst: Die von der Wahrnehmung erfassten Objekte

verlieren sich in Spiegelbildern - dies könnte als ein Einfluss von Oskar Kokoschkas Kunst gedeutet werden.

## Gänsehäufel II

## Abb. 23

Im Hintergrund – etwas über der Mittellinie, eine farbige Häuserreihe aus kleinen Badehütten, vorne ein fast waagrecht verlaufender Steg. Zwischen den zwei, mit der Bildebene parallelen Motivstreifen eine diagonale Wegstrecke (große Uferlinie), mit markant gezeichneten, braunen Baumstämmen. Zwei waagerechte -, und mehrere senkrechte – aus den Bäumen bestehende - Motivreihen bestimmen somit die Bildstruktur.

Diese Form der Bildstrukturierung ist ein von ungarischen Meistern häufig verwendeter Typus; wir finden ihn in zahlreichen bekannten Bildern: wie z.B. József Rippl-Rónai: Friedhof in der Tiefebene (Abb. 40), Gyula Rudnay: Strasse von Nagyabony (Abb. 57).

Anna Szirmays Komposition verweist zugleich auf frühere Bilder von ihr: auf die, mit schwarzer Kreide gezeichneten Landschaftsbilder (Abb. 13, 14, 15).

Das kleinformatige Aquarell ist, was die Farben und die kompositorische Lösung betrifft, reicher und ausgeglichener, als das drei Tage früher entstandene Bild (Abb. 22). Neben der ruhigen, fast klassischen Struktur fällt auch hier die bläulich irisierende Farbgebung auf.

Wie erwähnt, finden wir auch in Gemälden ihres Lehrers Rudnay ähnliche Bildstrukturen; wie jedoch die Abb. 57 und Abb. 56 zeigen, blieb Rudnay weitgehend dem Naturalismus verhaftet, wenngleich in einer für ihn charakteristischen, in romantischer Art abgewandelten Malweise.

Anna Szirmay aber erinnert mit diesem Bild eher an Kokoschka – an dessen, von der äußeren Wahrnehmung abstrahierte, visionenhafte Impressionen.

Aus Szirmays Tagebuch wissen wir, dass sie ein Bild im Juni 1957 gemalt hat und der Galerie Forum verkaufen konnte. Das weitere Schicksal des Bildes ist nicht bekannt.

Das Bild erscheint bei erster Betrachtung eine Skizze zu sein. Man könnte die Frage stellen: Handelt es sich um ein unvollendetes oder um ein fertiges Ölbild? Im oberen und unteren Teil des Bildes, besonders in der rechten Bildhälfte wird ein großer Teil des Malgrundes nicht bearbeitet. Dieses „Freilassen“ ist von links nach rechts zunehmend und ist sicher so gewollt. Auch im dem Bild: „Junge Frau im gelben Kleid“ (Abb. 38) ist dieses Freilassen des Malgrundes zu beobachten, somit kann angenommen werden, dass diese Malweise ein Charakteristikum ihrer Spätwerke ist. Deshalb kann man davon ausgehen, dass es sich hier um ein eigenständiges Werk handelt.

Die Landschaft in der Bildmitte zeigt Ockerfarben und gedämpften Rottöne und das starke Blau wird deutlich. In der Gesamtwirkung des Bildes überwiegt die Dominanz der kalten Blautöne: Das Kobaltblau und Eisblau (grüntöniges Blau) bestimmen die Stimmung des Bildes.

Die Kratzer im pastosen Farbauftrag sind hier erstmals zu sehen und dienen als gestalterisches Element, indem sie Oberflächenstrukturen betonen, beziehungsweise sichtbar machen. Links, auf der lila angedeuteten Wasseroberfläche etwa, wirken die Kratzer wie Lichtreflexe.

Der pastose Farbauftrag ist teils großflächig, teils mit einer unruhigen Pinselführung ausgeführt.

Dieses Landschaftsbild ist zugleich eine Vision, so, wie das Aquarell Abb. 22. (Gänsehäufel I). Das Visionäre wird durch die längsseitige Teilung der Bildfläche mittels der – sich im Wasser widerspiegelnden –, Baumstämme unterstrichen. Die Vorliebe für Spiegelungen im Wasser konnte man auch in den Bildern Gänsehäufel I (Abb. 22) und- in abgeschwächter Form- auch in Gänsehäufel II (Abb. 23) beobachten.

Auch die auf das Betrachtete projizierte Bildstruktur, bei gleichzeitiger Verwendung kalter Blautöne, zeigt Ähnlichkeiten mit Anna Szirmays früheren Landschaftsbildern.

Sowohl der pastose Farbauftrag, als auch die teils großflächige Verwendung der Blautöne, sowie der Duktus erinnern an Oskar Kokoschkas Spätwerke „Porträt der Valerie Goulding“ von 1947 (Abb. 76), „London- Tower Bridge II“ von 1963 (Abb. 77) und „Polperro II“ von 1939 (Abb. 78).

Abwechselnd werden bei beiden Künstlern breitere und kürzere, in verschiedene Richtungen weisende Pinselstriche verwendet. Auch Szirmays rötlichbraunen Ockertöne neben Grüntönen findet man in Kokoschkas Bildern. Szirmays Bild ist nicht aus zwei Brennpunkten aufgebaut wie Kokoschkas Landschaften - sie verwendet eine klassische Linearperspektive - aber der Kontrast zwischen den lebhaften Farben und tiefem Dunkel ist beiden Künstlern gemeinsam.

## VI. 6 PORTRÄTMALEREI

Kind der Künstlerin

**Abb. 25**

Auf diesem mit Mai 1932 datierten Skizzenblatt verbindet die Künstlerin verschiedene Ansichten ihres Neugeborenen. In der Zeichnung sind die Gesichter von verschiedenen Blickpunkten aus dargestellt. Die Grafik zeugt von einer Unmittelbarkeit der Darstellung und ist frei von süßlicher Lieblichkeit.

Der Kopf des Kindes in der Bildmitte zeigt sehr feine Lavierungen; in der rechten Gesichtshälfte bei der Nase und um den Mund wird dadurch die Plastizität des Kopfes hervorgehoben. Auch die geschlossenen Augen des Kindes werden durch feine Striche und Lasuren angedeutet.

Die, durch den sehr tief liegenden Blickpunkt bedingten, perspektivischen Verkürzungen der Gesichter zeigen, dass Anna Szirmay nicht nur sehr gut zeichnen konnte, sondern auch mit dem Stil der Renaissance-Meister vertraut war. Inwieweit diese, von Leben erfüllte, genaue, gleichzeitig aber auch etwas distanzierte Art des Analysierens Ergebnis ihrer im Jahre 1926 im Louvre durchgeführten Studien ist, oder aber auf eine von ihrem Lehrer Istvan Bosznay bereits in den ersten Studienjahren vermittelte Sichtweise zurückzuführen ist, lässt sich nicht nachweisen.

Bosznay kannte die klassischen Meister sehr genau, absolvierte er doch im Jahre 1904 als Graf Andrássys Stipendiat eine ausgedehnte Studienreise mit den Stationen Paris, Rom, Florenz und Venedig und war – wie er in einem Artikel der Zeitschrift *Művészeti [Kunst]* sagte – „[...] vom Louvre überwältigt“.<sup>124</sup> Es ist also durchaus denkbar, dass er seiner Schülerin Anna Szirmay

<sup>124</sup> *Művészeti [Kunst]*, 1910, Jahrgang 9, 6, S. 235- 241.

Ratschläge erteilte, worauf sie im Louvre besonders achten sollte. Wir wissen aber auch, dass Szirmay eine besondere Vorliebe für Venedig hatte, wohin auch ihre Hochzeitsreise 1931 führte. Wann immer sie in Venedig war, besuchte sie die Scola di San Rocco. Die hierbei gewonnenen Eindrücke könnten eine Erklärung dafür sein, dass das bravouröse zeichnerische Können der späten Renaissance, die gewagten perspektivischen Verkürzungen venezianischer Freskenmaler den Ausgangspunkt für diese gelungenen Kinderzeichnungen Anna Szirmays bildeten. Vornehmlich an Tintoretto könnte man bei diesen kleinen, aus verschiedener perspektivischer Sicht gestalteten Zeichnungen, denken. Beispielsweise in Tintoretts „Himmelfahrt Mariae“ sehen wir Maria umgeben von sich auf Wolken tummelnden Putti.<sup>125</sup> Sie sind aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet dargestellt und dabei so als Gruppe angeordnet, dass die jeweils unterschiedlichen Bewegungsrichtungen eine Dynamik innerhalb der Gruppe erzeugen. Bei der Betrachtung der Studie „Kind der Künstlerin“ bekommt man einen ähnlichen Eindruck, da sie nicht nur einen Moment abbildet, sondern verschiedene Momente aus verschiedenen Perspektiven zeigt.

Mikike

**Abb. 26**

Im Vergleich zum Studienblatt „Kind der Künstlerin“ (1932, Abb. 25) zeigt das zwei Jahre später entstandene Blatt „Mikike“ einen Studienkopf - Szirmay porträtiert ihren etwa zweieinhalbjährigen Sohn im Profil sowie in der rechten oberen Ecke zwei skizzierte, karikaturhafte Wiederholungen des Gesichtes. Das Profil wird aus konvexen und konkaven Schwüngen aufgebaut.

Diese Studie entstand in Leányfalu, im Jahre 1934, wo auch die Zeichnung „Parklandschaft mit Figuren“ angefertigt wurde. Das Querformat sticht durch die feine Zeichnung heraus. Kopf und Hals werden nur durch die Umrisslinien definiert. Wenige Striche deuten Haare, Ohr und Augenpartie an, wobei die Augen durch stärkeren Kreidedruck betont werden. Im Vergleich zum früheren Skizzenblatt fällt die Reduktion der malerischen Mittel auf. Dasselbe lässt sich

---

<sup>125</sup> Tintoretto, „Himmelfahrt Mariae“, 1582 – 83, Venedig, Scola di San Rocco. Abbildung siehe: Tom Nichols, Tintoretto, S.229, Traditional Identity, London 1999. Ebenda: Tintoretto, Letztes Abendmahl S. 235.



auch im Vergleich zu den Landschaftszeichnungen von Leányfalu und Breitenstein feststellen.

Trotz der Reduktion der Strichführung, sowohl in der Umrissdarstellung wie auch in der Binnenzeichnung, wird mit wenig zeichnerischen Mitteln ein malerisches Porträt erreicht.

#### Kinder im Garten

#### **Abb. 27**

Das undatierte Bild entstand höchstwahrscheinlich im Jahr 1941 in Révfülöp am Plattensee bei Szirmays Schwägerin, kurz vor der Umsiedlung nach Klausenburg. Es stellt ihren Neffen neben der Tochter eines befreundeten Ehepaars dar. Die Annahme des Entstehungszeitpunkts basiert auch auf dem Alter der abgebildeten Kinder, die vier bis fünf Jahre alt sein dürften. Am Bild sehen wir Restaurierungsspuren, da es inwendig gerollt war und ausgebessert werden musste. Im Vordergrund - in der Mitte platziert - stehen ein kleines Mädchen und ein Knabe auf dem geradewegs nach hinten führenden, gelben Sandteppich eines Gartenweges. Hinter den Kindern sehen wir eine Baumreihe mit dunklen Laubkronen, sodann das Blau des Sees und des Himmels. Während der Hintergrund aus waagerechten Schichten konstruiert ist, betonen die aufrecht stehenden Kinder, sowie der sich perspektivisch verschmälernde Weg die Senkrechte. Die Köpfe der Kinder heben sich von dem blauen Himmel ab. Die Modelle erhalten in der freien Natur volles Licht - das zeigen auch die nach links fallenden, lilafarbenen, sodann pariserblauen Schatten an. An den Körpern der Figuren sind die Licht-Schatten-Kontraste zurückgenommener. Es ist eine Freilichtmalerei, fein und weich ausgeführt, wie man es in Bildern István Szőnyis findet: Das Licht löst die Formen nicht auf, es durchtränkt nur die Farben, die dadurch pastellartig werden. Besonders an den Köpfen der Kinder führte das dazu, dass diese, ihre Stofflichkeit verlierend, gleichsam schwebend wirken. Die feinen Farbschattierungen des Himmels – Blau und Ultramarin, von lilafarbenen und gelbrosa Wolkenstreifen durchzogen – wiederholen sich an den Gestalten: Nicht nur im Weiß des Kleidchens des Mädchens und im ultramarinfarbenen Anzug des Jungen, sondern auch an den modellierten, nackten Armen und Beinen der Kinder. Deutlich ist die pastellartige Färbung in den Gesichtern der Kinder, an ihren Haaren und der Masche, die das Mädchen

in den Haaren trägt. Ähnliche Pastelltöne finden sich in Szőnyis Bild „Zsuzsa mit ihrem Holzpferd“ (Abb. 47) nicht nur in dem Gesicht des Kindes und an ihrem Kleid sondern auch im Hintergrund. Bemerkenswert ist die Ähnlichkeit in der Armhaltung der beiden Mädchen.

Das Mädchen in Szirmays Bild, dessen frontal gezeigtes Gesicht wenig Regung erahnen lässt, wird von dem Jungen umarmt. Seine Körperhaltung und sein abgewandter Blick wirken, als habe er sich etwas unbehaglich gefühlt, und nimmt leicht verschüchtert die Position hinter dem Mädchen einnimmt. Szirmay brachte die Zurückhaltung und Schüchternheit des Knaben sehr gut zum Ausdruck.

Der Darstellung der Landschaft kommt in „Kinder im Garten“ eine bedeutende Rolle zu, sowohl die Farbgebung, als auch die Erzeugung der friedvollen, idyllischen Stimmung betreffend. Durch den Einsatz von leuchtenden Pastelltönen hebt sich der Hintergrund deutlich von der Grünzone ab. Im Vergleich zu den Landschaftsbildern „Donau mit Piliser Bergen“ (Abb. 10) und „Ausblick vom Hügel“ (Abb. 9) zeigen sich Ähnlichkeiten in der Komposition: Die Betonung der Horizontalen findet sich dort ebenso, wie die Positionierung von rundlichen Baumgruppen im Mittelgrund. Die Farbgestaltung der Bäume ist jedoch zurückgenommener. Wir sehen, verglichen mit früheren Arbeiten, weniger Abstufungen der Grüntöne und kaum aufgesetzte Lichter. Im Vergleich zur Baumzone sind die Farben des Himmels nun deutlich differenzierter.

Das Bild erinnert an Szőnyis Stil Ende der 1920er Jahre. Zum Beispiel „Donauknie bei Zebegény“ (Abb. 48), wo ähnliche differenzierte Farbtöne des Himmels zu beobachten sind. Über Szőnyi sagte Ernő Kállai, er sei ein: "[...] Maler der stillen Daseinsharmonien."<sup>126</sup> Neben der Verwendung von Pastelltönen erinnert zudem der von Szirmay gewählte, sehr tiefliegende Blickpunkt an Szőnyis Bilder.

Am Bildaufbau der Malerin ist der Einsatz von Gegenfarben entschieden beteiligt, wodurch im Gemälde eine gewisse Dekorativität auszunehmen ist.

Die folgenden zwei Selbstporträts sind mit 1943 VII. bezeichnet und entstanden an zwei aufeinanderfolgenden Tagen, wie aus Szirmays Tagebuch hervorgeht. Weiter schreibt sie dort, dass sie ungefähr einen Monat zuvor begann, ein

<sup>126</sup> [„...a csendes létharmóniák festője“], Kállai Ernő: Művészet veszélyes csillagzat alatt (Malerei unter gefährlichem Gestirn), Forgács Éva (Hg.), 1981, S. 289.

Selbstporträt zu malen, mit dem sie jedoch unzufrieden war. In ihrem Tagebuch schreibt sie: „Es ist misslungen [elrontottam]“<sup>127</sup> Wahrscheinlich deshalb fertigte sie anschließend die folgenden zwei Zeichnungen.

#### VI. 6.1 Selbstporträts

##### Selbstbildnis I

##### **Abb. 28**

Das „Selbstbildnis I“ zeigt die Künstlerin im rechten Halbprofil mit gerader Hals- und Kopfhaltung und leicht gehobener linker Schulter.

Auf dem Blatt sehen wir eine sehr ausdrucksstarke Linienzeichnung, in der Szirmay das Gesicht, die Haare und die Schulter mit durchgehender Kontur versieht und in der Binnenzeichnung des Gesichts genaue Formen zeichnet: Besonders prägnant sind Augen und Mund.

Die Linien der Porträtzeichnung werden dort dicker und kraftvoller, wo die Formen in den Raum führen; es sind dies: die Linien der Haare an der Schläfe, die der Gesichtsknochen, die der Öffnung der Lippen, sowie die Striche, wo Hals und Kleidung aufeinandertreffen. Begleitet werden die Linien von einer feinen, hauchdünnen Tönung: in den Aughöhlen, am Nasenrücken, zwischen der Nase und dem Mund, an den Lippen und ein wenig unter dem Kinn und am Hals. Anschmiegsame, die Formen unvollendet umgrenzende – nahezu sezessionistisch anmutende – Linien sind in der Haarkrone zu sehen. Die Ausdruckskraft und Dekorativität der Linien in Anna Szirmays Selbstbildnis zeigt aber vielmehr verwandtschaftliche Züge mit den von Toulouse-Lautrec gezeichneten Gesichtstypen.<sup>128</sup> Besonders die Linien in der Binnenzeichnung der figuralen Formen ähneln einander.

Toulouse-Lautrec studierte nicht nur Zeichnungen europäischer Meister, sondern zog die für ihn wichtigen Lehren auch aus den, bei der japanischen Grafikausstellung im Jahre 1884 gezeigten Werken. Merkmale seiner Kunst sind: Die Sicherheit in der Linienzeichnung, die aufgehellten Formen– die Betonung der Augen, des Mundes und der Haare, sowie die im Gesicht verwendeten kräftigen und starken Farben (Weiss, Grün, Blau, Ocker). Szirmay

<sup>127</sup> Szirmays Tagebuch, 6. Juli 1943, Anhang 4 und 5.

<sup>128</sup> Sutton, Abb.: 10, 27, 48, London 1962 (Reproduktionen: hier die Linien in der Binnenzeichnung der figuralen Formen.)

versuchte ebenfalls – mit wenigen Mitteln – in einer linear gehaltenen Umrisszeichnung das Augenmerk des Betrachters auf die charakteristischen Gesichtszüge und deren Ausdruck zu lenken.

## Selbstbildnis II

## Abb. 29

Im Schattenfeld des von links einfallenden Lichtes sehen wir Szirmays dunkel getöntes, rechtes Halbprofil und die dunkle Haarkrone. Die Künstlerin trägt ein helles Kleid mit V-förmigem Ausschnitt. Die Kopfachse ist vertikal ausgerichtet, die Schulterlinie leicht nach links abfallend. Dadurch wirkt der Ausdruck beobachtend, als betrachtete sie sich kritisch im Spiegel, doch gleichermaßen auch selbstbewusst.

Das Gesicht liegt beinahe gänzlich im Schatten, wodurch die Gesichtsformen fast im dunkel der schwarzen Kreide verschwinden. In der Zeichnung des Halses dient das Helldunkel auch der Verdeutlichung der Rundungen. Entlang der linken Gesichtshälfte verläuft eine kräftige, nicht unterbrochene Begrenzungslinie bis hinunter zur Spitze des Ausschnittes am Kleid. Szirmay gestaltete in der rechten Gesichtshälfte die Lichtreflexe durch eine weichere Tönung und auch mittels Monopolgummi. Der Hell-Dunkelkontrast wird auch durch die Schattenzone links vom Kopf nachvollziehbar. Dadurch wird die Figur mit ihrem Umraum verbunden, da nur ein kaum wahrnehmbarer Lichteffect am Haar diese Grenze markiert. Die Linien und die Umrisse der Binnenzeichnung sind kraftvoll gezeichnet: bei den Augen, den Augenbrauen, den Nasenflügeln und an den Lippen. Ausgeprägt ist auch die Plastizität der Haare. Das „Selbstbildnis II“ ist Ergebnis einer gelungenen Synthese aus Linienzeichnung und malerischem Stil. Durch die reiche Abstufung der hellen und dunklen Tonwerte überwiegt das Malerische im Bild.

Wie auch im „Selbstbildnis I“ (Abb. 28) sind Pose und Bildausschnitt nahezu identisch, wobei im Selbstbildnis I. das Augenmerk der Künstlerin deutlich auf dem Linearen, im Selbstbildnis II dagegen auf dem Malerischen lag.

## Selbstbildnis III

## Abb. 30

Zwei Monate nach Fertigstellung der oben besprochenen zwei Kreidezeichnungen macht Szirmay diese Darstellung.

Die Künstlerin porträtierte sich im linken Halbprofil, das in starkem Schatten liegt. Die Kopfachse ist leicht nach vorne geneigt und ein wenig nach rechts gedreht. Die Haltung unterstreicht ihren leicht melancholischen Gesichtsausdruck.

Die Formenumrisse des Gesichtes, der Haare, des Halses und der Schultern wurden mit Linien im gleichen Stil gezeichnet wie im „Selbstbildnis II“ (Abb. 29), ebenso die Umrandung der Formen in der Binnenzeichnung an Augen, Lidern, Augenbrauen, des unteren Teils der Nase sowie am Mund. Im Vergleich zum „Selbstbildnis II“ erscheint hier an mehreren Stellen ein feineres Licht. Die Zeichnung ist so präzise modelliert, dass man nach ihr eine Skulptur erstellen könnte, dennoch wirkt sie – ob des vielen Lichtes – weich und malerisch. Die Schultern, die Kleidung und die Linien des Kragens sind mit schwungvollen Zügen angedeutet und kaum modelliert. Durch die hell gehaltene Kleidung und den hellen Hintergrund wird der Kopf hervorgehoben. Das Werk wirkt durch die weich gestalteten Übergänge besonders malerisch.

Diese Zeichnung entstand ungefähr zur selben Zeit, in der Szirmay auch an ihrem „Selbstbildnis im blauen Kleid“ in Öl (Abb. 31) arbeitete.

#### Selbstbildnis im blauen Kleid

#### **Abb. 31**

In der Zeit von 29. Mai bis 11. September 1943 arbeitete Szirmay an acht Selbstbildnissen, fünf davon in Öl und drei Zeichnungen. Für jedes der Bilder benötigte sie vier bis fünf Sitzungen, manchmal malte sie auch parallel an zwei ihrer Selbstporträts.<sup>129</sup> Nur das „Selbstbildnis im blauen Kleid“ ist uns davon erhalten geblieben. An diesem Bild arbeitete sie an vier verschiedenen Tagen, im Zeitraum zwischen dem 29. August und dem 2. Oktober.

Das Gesicht im linken Halbprofil, das braune kurze Haar und das dunkelblaue Kleid mit „V“- Ausschnitt füllen die Bildfläche voll aus.

Der erste Eindruck des Porträts ist, dass das Anliegen der Künstlerin vornehmlich darin bestand, durch eine distanzierte Analyse ihrer Physiognomie den Ausdruck zu erfassen. Augenscheinlich ist, in welcher strenger Sichtweise

<sup>129</sup> Siehe Anhang: 13. und 14.

sich die Malerin ihrem Spiegelbild näherte, indem sie keine Konzessionen machte und nichts beschönigte.

Das dunkle, pariserblaue Kleid mit dem spitzen Ausschnitt ist plastisch modelliert. Das Bild erinnert auf Grund von Bildausschnitt und Pose an ihre Zeichnungen „Selbstbildnis I“ (Abb. 28) und „Selbstbildnis II“ (Abb. 29) aus demselben Jahr.

Hier ist keine Rede mehr von einer pastosen Pinselführung, wie man es in dem um 1929 gemalten „Frauenbildnis“ (Abb. 9.) findet. Vielmehr reduzierte Szirmay das Gesicht auf einfache Grundformen, die mit Hilfe von Licht und Schatten geformt wurden. Besonders die Farbfläche der Stirn erweckt den Eindruck, dass die Malerin ihre eigene Stirn mit einer strengen Sachlichkeit betrachtete. Das Finden der Valeurs und Volumina beschäftigte sie auch bei der Gestaltung der Haarkrone. Die Formen sind kompakt, die Art, wie die Details vermittelt werden, ist streng.

Dieses „objektive“ Selbstbildnis, in welchem nichts Überflüssiges, keine Voreingenommenheit zu finden ist, zeigt ein mit großer Kraft vollzogenes Ordnen und Zusammenfassen. Zugleich ist die Modellierung der Formen einfühlsam. Dadurch vermittelt das Bild den Eindruck einer besonderen, einprägsamen Sachlichkeit.

Im Bezug zur Porträtmalerei Szirmays ist folgende Eintragung in ihrem Tagbuch aus dem Jahr 1939 bemerkenswert.<sup>130</sup> Darin war sie bemüht, die für sie wichtigen Punkte zusammenzufassen, die für eine gelungene Porträtmalerei unerlässlich sind:

„Habe wieder Lust aufs Malen! Malen kann ich einigermaßen, zeichnen nicht. – Ich muss für mindestens einen Monat zum Zeichnen in ein Atelier gehen. – Aus der Nähe: Augen, Nase, Hände und Akt. – Mal sehen, wies geht.

Katis Bild war gut. Ich habe es verdorben.

Bei Porträts vor Augen halten:

1. In der Figur soll eine Bewegung sein (Kopf und Körper in jeweils anderen Ebenen.)
2. Die eine Hälfte des Gesichts soll nicht gänzlich im Schatten sein (man muss leichte, angedeutete Schatten malen! Kleine Übergänge, und mit kleinen Tönungs-Differenzen das Gesicht hervorbringen.)

---

<sup>130</sup> Tagebucheintrag vom 24. August 1939., Anhang 11.

3. Ich muss mich bemühen al primo zu malen (ab einem gewissen Punkt dürfen fertige Teile nicht mehr umgezeichnet werden. Lieber im Ungewissen belassen, lange nur markieren, z.B. das Auge. Aber wenn es schon gesetzt ist, soll es endgültig sein. - Dazu freilich müsste man zeichnen können.)

4. Man darf nicht im halb fertigen Bild herumtüfteln. (Das war immer schon mein Fehler. Nie ohne Modell im Gesicht herummalen! - Oder einmal da, einmal dort herum streichen, Schmutzfleckerl auftragen, sich im Detail verlieren. -

Immer mutig Malen! Mit viel frischer Farbe eine große Fläche übermalen, wenn es schon sein muss. - Nicht das Bild zu Tode martern!!!

5. Einen Ausdruck verleihen. Aber wie? Das ist eine besondere Gabe. - Vielleicht treffe ich es.“<sup>131</sup>

Szirmay fasste in dieser Aufzählung Kriterien in nahezu akademischer Art zusammen. Spannungsaufbau durch Bewegung, Schatten für die Modellierung und die Anforderung an ihr zeichnerischen Können. Weitere wichtige Punkte waren für sie, den richtigen Zeitpunkt für das Beenden des Bildes zu finden. Dem Porträt sollte ein Ausdruck verliehen werden, was ihrer Ansicht nach eine Gabe sei und sie für sich erhofft. In Bezug auf das gemalte Selbstbildnis scheint wichtig, dass Szirmay in Zeichnungen ihr Porträt vorbereitete. Wie sie in der Theorie fordert, ist der Kopf leicht gedreht, so dass eine Gesichtshälfte in Schatten liegt. Der hohe Grad an Realismus legt nahe, dass Szirmay Fortschritte im Zeichnen gemacht haben dürfte. Szirmay schrieb dazu: „Es ist ganz gut geworden in der Farbe und im Farbton, auch in der Zeichnung ist es nicht schlecht, aber der Ausdruck ist trotzig.“<sup>132</sup>

### Frauenporträt (Bubikopf)

### Abb. 32

Diese Zeichnung entstand ebenfalls in selben Jahr wie die Selbstporträts. Wir sehen das Bildnis einer im linken Halbprofil dargestellten, jungen Frau. Das Modell hat ein rundliches, volles Gesicht und trägt kurzes Haar; sie scheint unbekleidet zu sein, da die Frontalansicht der Schulterpartie keinerlei Umrisse einer Bekleidung zeigt.

Szirmay begann die Zeichnung des Gesichts mit einem weichen, breiten Kreidestrich, der nicht als scharfe Linie gezeichnet, sondern mit abgenutzter,

<sup>131</sup> Originaltext: siehe Anhang 13.

<sup>132</sup> Ebenda.

stumpfer Kreide ausgeführt wurde. Er verschwindet in der Höhe des Mundes und setzt sich unter dem Kinn in Tönungen fort. Auch die Gestaltung der Augen wurde mit diesem breiten Strich gebildet, dennoch vermochte Szirmay mit dieser Kreidespur (als wäre es ein Pinselstrich) die Tiefe und die Rundungen der Formen zu veranschaulichen. Das Gleiche gilt auch für die Linien des Mundes. Das Haar wurde mit noch breiteren Kreidestrichen- mit flachgelegter Kreide- gezeichnet, stellenweise in dunkleren Tönungen, wie oben an der Stirn und am Nacken, die dadurch entstanden, dass die Kreide hier fester gegen das Papier gedrückt wurde. Lediglich unter dem Kinn und im Nacken sieht man Tönungen, die nicht durch Strichzeichnung, sondern fleckenartig gebildet wurden. Mit einer langen, scharfen Linie wurde die linke Schulter vom Hintergrund getrennt und ebenso die Kontur des Kinns. Mit einigen Linien und Schraffuren am Haar vollendete Szirmay das Porträt. Die Abstufungen von Grau bis Schwarz entstanden durch den verschiedenartigen Einsatz der Kreide und stehen zudem im Kontrast zu den freigelassenen Partien des Gesichts, des Halses, der Schultern und des Hintergrunds.

Das Bild zeugt von scharfem Auge und guter Beobachtungsgabe: Es finden sich in der Zeichnung keine „suchenden“ Linien, wie man sie in Krokis sehen kann.

Frauenakt

**Abb. 33**

Der weibliche Akt ist in beinahe frontaler Ansicht, mit leichter Rechtswendung dargestellt. Die rechte Hüfte der Figur liegt etwas höher, das linke Knie etwas tiefer.

Diese Pose ist der so genannte klassische Kontrapost, der hier zu einer schwierigeren Aufgabe wurde, weil das Licht von links einfällt, und die Formen dadurch kaum zu erfassen waren. Deswegen enthält die Zeichnung eine nachträglich angebrachte, schärfer gezeichnete, dünne Umrisslinie in der Hüftgegend. Das Modell lässt an Ingres denken: mit den gleichmäßig und ruhig nach unten verlaufenden Umrisslinien und den erhobenen Armen; hier faltet das Modell im Nacken die Hände, wobei ihr Kopf – geneigt und nach rechts gewendet – zwischen den Oberarmen zu sehen ist.<sup>133</sup> Die Gesichtskontur wird

<sup>133</sup> Ingres: „Die Quelle“, 1856, Paris, Musee d’Orsay, Öl auf Leinwand, 163 x 80 cm.



nur angedeutet: mit nur je einem dünnen Strich werden Stirn, Nase und Kinn markiert.

Wenngleich die Umrisslinien den gesamten Frauenkörper einschließen, ist die Darstellung dennoch malerisch, da die links verlaufenden Konturen beinahe zur Gänze verschwinden, an der rechten Seite hingegen wird mit mehreren Strichlagen und Verwischungen Schattierung erzeugt. Gleichfalls getönt sind die abschattierten Zonen am linken Arm und am linken Unterschenkel.

Die Zeichnung ist undatiert. Im Vergleich zur „Aktstudie“ (Abb. 6) sind die Umrisslinien klarer und die Striche sicherer geworden. In der früheren Aktstudie ringt Szirmay noch um die Form, in dem sie durch mehrfache Striche den Körper definiert und erst zum Schluss die definitive Umrisslinie festlegt. Sie könnte Anfang des Jahres 1940 entstanden sein, als Szirmay ein Atelier besuchte, um ihre zeichnerischen Fähigkeiten zu verbessern.<sup>134</sup>

Frauenporträt, Aquarell

**Abb. 34**

Das Bild zeigt ein weibliches Aktmodell mit nach links gerichtetem Blick und nach rechts gewandtem Oberkörper, wobei es mit dem linken Arm die abgewandte Schulter berührt. Das Modell hat schwarzes, glattes, schulterlanges Haar und trägt eine „Kleopatrafrisur“.

Die Modellierung der Haare ist in den Konturen scharf. Trotz der mit Tönungen arbeitenden Malweise sind die Formen sehr genau ausgearbeitet, sodass insbesondere der Kopf dreidimensional wirkt.

Im Gesicht und an den Schultern ist oranges Ocker zu sehen. An den Schattenstellen verwendete Szirmay bläuliche Farben, allerdings überall nur hauchdünn und lasurig: an der rechten Seite der Nase, im Haar, an der Unterseite des Armes sowie unter dem Kinn und unter den Brüsten. Allein das Haar erhielt eine stärkere Tönung. Die scharfe und präzise Kopfausformung deutet darauf hin, dass wir es hier nicht mit einem Kroki, sondern mit einem Porträt zu tun haben. Die Sicherheit in der Ausführung und das Modellieren mit

---

<sup>134</sup> Szirmays Tagebuch, Dezember 1939- Anfang 1940: „Ich habe wieder Lust bekommen zu malen und wollte mit der Porträtmalerei Geld verdienen. Ich besuchte das Atelier Gallé.“ Sie zweifelte, ob sie mit der Malerei Geld verdienen könnte und entschloss sich schweren Herzens einen einjährigen Rot- Kreuzkurs zu absolvieren, da dieser schon während der Ausbildung ein sicheres Einkommen garantierte. Ebenfalls zu dieser Zeit könnte das Porträt in Aquarell (Abb. 34) entstanden sein.

Hilfe bunter Pastelltönung, lässt vermuten, dass das Blatt nicht in den 20er Jahren, in der Studienzeit Szirmays entstanden ist, sondern später: Eventuell um 1940, als Szirmay wie erwähnt ein Atelier besuchte, oder gar Ende der 1950er Jahre in Wien.

Unter dem Kreuz

**Abb. 35**

Die Symbolik in diesem Bild ist für Anna Szirmays Œuvre ungewöhnlich; es kann daher weder in ihre Porträts noch in die Landschaftsbilder eingereiht werden.

Die verwendete Technik, die Abmessungen des Blattes und die Farbenwelt rücken es in die Nähe der im Jahre 1926 in Paris entstandenen Bilder. Die Thematik jedoch zeugt von persönlicher Betroffenheit, daher kann es auch aus dem Jahre 1938 und den Folgejahren stammen.

Der Bildraum wird bis zur Höhe von 2/3 von einem kegelförmigen schwarzen Hügel ausgefüllt, an dessen Gipfel ein rotes Christuskreuz mit rosarotem Corpus steht. An den Hügelrücken kann man an beiden Seiten - lasurig behandelte - menschliche Figuren erahnen, die Stöcken und Waffen oder eventuell auch Kreuze tragen. Dahinter sieht man einen verdüsterten, schwarzen Himmel mit durchschimmernden rötlich- braunen Lichtern. Der gesamte Vordergrund wird von einer knienden, rothaarigen Frauengestalt in blauem Kleid ausgefüllt; ihr langes Kleid ist über die Unterseite des Bildes ausgebreitet; der Oberkörper ist nach links und rückwärts geneigt und bildet so mit dem Hügelhang eine Diagonale. Das prächtige Rot in den Haaren wiederholt die Farben des Kreuzes und des Himmels. Die junge Frau drückt mit ihrem ganzen Körper eine schmerzliche Erschütterung aus: Sie erhebt den Kopf nach oben und vergräbt Augen und Stirn in den Händen. Der nackte Arm und das Gesicht wirken im Gegensatz zu den dekorativ gestalteten, betont roten, ausgebreiteten Haaren plastischer, ergänzen sich aber harmonisch in der Farbgebung. Das Pastell ist an beinahe allen Flächen samtig, wie etwa am cölinblauen Kleid der Frau oder besonders an beiden Seiten des Kreuzes in der oberen Bildfläche.

Edvard Munch malte solche, eindeutig die Tragik des Lebens symbolisierende Gemälde: „Fries des Lebens“, „Der Schrei“, „Auf der Brücke“. Die Bilder sind

Ausdruck einer, für das ausklingende 19. Jahrhundert charakteristischen Lebensphilosophie: „Vita somnium breve.“<sup>135</sup> Tragische persönliche Erlebnisse könnten auch die, im Lebenswerk Szirmays ungewöhnliche, stilistische Abweichung ausgelöst haben: Verbinden wir das Bild mit ihrer Hochschulzeit, könnte die Entstehung des Bildes auf den Tod des Vaters von Anna Szirmay zurückzuführen sein, verbinden wir es mit dem Tod ihres Sohnes, so stammte es aus den Jahren nach 1938.<sup>136</sup>

Das Papier weist die gleichen Wasserzeichen wie jenes der Arbeiten aus der Hochschule auf. Auf der Rückseite des Blattes ist eine Porträtzeichnung, die mittig durchtrennt wurde und von der nur mehr Kinn, Hals und Schulterpartie erhalten sind. Diese rückseitige Zeichnung stammt höchstwahrscheinlich aus der Studienzeit. Wann Szirmay diese durchtrennt und dann bemalt hat ist ungewiss; somit kann eine sichere Datierung von „Unter dem Kreuz“ auf Grund der Einzigartigkeit von Sujet und Umsetzung nicht vorgenommen werden.

Die folgenden drei Frauenbildnisse in Öl sind nach 1956 – nach der Flucht Szirmays mit ihre Tochter aus Ungarn – entstanden. Diese Bilder sind an der Akademie der bildenden Künste nach Modellen gemalt worden, wo Szirmay das Fach Restaurierung bei Professor Eigenberger studierte.<sup>137</sup>

## VI. 7 PORTÄTS; ENTSTANDEN AN DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE IN WIEN

Modell im hellblauen Kleid

**Abb. 36**

Im Halbprofil wurde ein sich nach links wendendes, junges Mädchen als Brustbild porträtiert. Ihr kastanienbraunes Haar reicht bis über die Schultern. Charakteristisch für dieses Bild ist eine sehr genaue Modellierung, die mittels eines Farbauftrags in Schichten und Detailreichtum zustande kommt. Insbesondere an den Augen ist das Erfassen der Drehbewegung und der Tiefe

<sup>135</sup> Aus dem lat.: „Das Leben ist ein kurzer Traum“.

<sup>136</sup> Anna Szirmays Vater verstarb 1918, im 47. Lebensjahr. Die erst 13jährige Tochter, ein Einzelkind, verkraftete den Verlust des Vaters schwer. 1938 verstarb ihr Sohn, im 6. Lebensjahr, an den Folgen einer Lungenentzündung.

<sup>137</sup> Szirmay begann ihr Studium höchstwahrscheinlich zuerst in der Meisterklasse von Gütersloh oder Anderson. Die entsprechenden Angaben ihr Studium betreffend sind in der Akademie der Bildenden Künste archiviert.

zu beobachten, das auch die Stofflichkeit der Dinge und den Glanz der Augen auszudrücken vermag.

Die Gesichtsform wird in vereinheitlichender Anschauung erfasst: Die Farbtöne fließen ineinander über und lassen die Glätte der Gesichtshaut der dargestellten Person spüren. Die Haare und die Bekleidung wirken skizzenhafter. Die blinkenden Farbflecke in den Haaren und am Kleid dienen auch hier der Verdeutlichung der Stofflichkeit und sind Mittel der künstlerischen Aufmerksamkeitslenkung: Sie führen das Auge des Betrachters auf das Gesicht und halten zugleich, durch impulsiv gestaltete Flächen, das Erlebnis wach. Der Eindruck des kastanienbraunen Haares etwa entsteht durch Kombination zahlreicher anderer Farben, wie Ocker, Braun, Krapplack, Dunkelblau und sogar einiger roter Pinselstriche.

Die aus den verwendeten Farben Coelinblau, Rostrot, dem rosarot getönten Ocker und dem Weiss ausgehende, erfrischende Farbwirkung verdeutlicht zudem das Alter des Modells.

Frauenporträt um 1958

**Abb. 37**

Wir sehen das Brustbild einer ungefähr fünfzigjährigen Frau mit schulterlangem, braunem Haar, in einem dunkelblauen Kleid, das im Halsausschnitt schalartig drapiert ist. Sie wurde in einer Ansicht mit nach links gewandtem Kopf dargestellt.

Aufmerksamkeit erweckt bei der Betrachtung des Bildes das Gesicht und die mittels Farbe erfolgte Modellierung. Dieses, einer Kartografierung ähnelnde Vorgehen erinnert an das im „Selbstbildnis im blauen Kleid“ (Abb. 31) Beobachtete. Das Selbstporträt unterscheidet sich vom Frauenporträt dadurch, dass sich dort die - ebenfalls durch Farben modellierten - Oberflächenveränderungen einer geometrischen Form anpassten. Dies war bei der Ausformung der Stirn, im Bereich der Augen und am Hals zu sehen. Hier hingegen wird das Grün ohne geometrisches Korsett frei eingesetzt. Die Farben wurden vielmehr durch die Raumtiefe und durch Licht und Schatten bestimmt. Besonders fesselt den Betrachter, wie sorgfältig Szirmay die größere Gesichtshälfte und die Partie um die Augen beobachtete.

Darüber hinaus merkt man auch sofort das Auftreten von mit Titandeckweiß vermischem Chromoxidgrün. Es erscheint an den Oberflächen des Gesichtes, der Haare und des Halses- gleichsam als Kontrapunkt zur Körperfarbe. Chromoxidgrün erscheint auch im Hintergrund. Diese aus der Porträtmalerei der Impressionisten bekannte Malweise wurde zum verbreiteten Erbe und wird bei der Gestaltung von Bildnissen häufig angewendet. Beispielsweise sehen wir das bei Cézanne in seinem „Selbstbildnis“ aus dem Jahr 1879/ 85 und bei Degas „Vier Tänzerinnen“ um 1899.<sup>138</sup>

Die Verdeutlichung der Stofflichkeit des Kleides, die Szirmay in ihrer Studienzeit sicherlich von Rudnay erlernte, wird durch eine abwechselnd dichtere und aufgelöstere Farbbehandlung verdeutlicht. Rudnay galt als interessiert an der Darstellung von Stofflichkeit und studierte deshalb die Werke Goyas.<sup>139</sup>

Der malerische Vorgang scheint folgendermaßen gewesen zu sein: Zuerst wurde mit einem breiten Pinsel- und eher dünnem Farbauftrag- die Farb- und Formgebung des Bildes skizziert. Dann wurde die Farbe mit einem schmalen Spachtel dick aufgetragen. In diese noch nasse Farbe wurde schließlich an manchen Stellen mit einem harten Pinsel nochmals Farbe aufgesetzt, wodurch es auch zu Vermischungen kam. Über und unter der Mundpartie und unter den Augen sind die Pinselstriche besonders klar zu sehen. Der Malvorgang ist beim folgenden Bild ähnlich, wobei die Spachtel weniger Verwendung fand.

#### Junge Frau im gelben Kleid

#### Abb. 38

Hierbei handelt es sich um ein Bildnis einer annähernd in Frontalansicht dargestellten jungen Frau, mit braunem überschulterlangem Haar, bekleidet mit gelbweißer Bluse. Im Gesicht und an ihrem Hals sind chromoxidgrüne, mit Titandeckweiß gemischte, Flecken zu sehen. Der Hintergrund über ihrem Kopf ist kobaltblau gefärbt.

In der Einstellung ist eine leichte Bewegung in den Achsen auszunehmen: die Abweichungen in den Achsenpositionen entstehen dadurch, dass der Körper mit den Schultern eine leichte Rechtsdrehung vollzieht, während der Kopf nach

<sup>138</sup> Cézanne, Selbstbildnis, 1879/ 85, Öl auf Leinwand, 48 X 37 cm, Puschkinmuseum der bildenden Künste, Impressionisten und Postimpressionisten, Washington. Degas, Vier Tänzerinnen, um 1889, Öl auf Leinwand, 151,1 x 180,2 cm, National Gallery of Art. In Kutkov 1986, S. 145, Impressionisten und Postimpressionisten, Washington.

<sup>139</sup> Genthon 1935, S. 158.

links gewendet wird und - kaum merkbar - auch leicht nach links geneigt ist. Das heißt, es erfolgen, bezogen auf die horizontale - und vertikale Achse, gleichzeitig Bewegungen in zwei Richtungen.

Das von links beleuchtete Gesicht zeigt weißlich-chromoxid-grünliche Reflexe, desgleichen die Stirnpartie oberhalb der Nase und der oberste Teil der schattigen Gesichtshälfte; hier nur mehr in ganz kleinen Flecken zu sehen. In der schattigen Gesichtshälfte sorgen bräunlich-grünliche Reflexe dafür, dass das Beleuchtungsverhältnis ein der räumlichen Darstellung entsprechendes ist. Der glatte Zylinder des Halses zeigt wiederum chromoxid-grüne Reflexe. Die Haarmasse wird mit hellerem und dunklerem Braun modelliert. Durch in unterschiedliche Richtungen weisende Pinselspuren, Ausbildung von Farbflecken oder durch stellenweise Abkratzen der aufgetragenen Farbe kommt die Stofflichkeit des Haares zustande.

Aus der abwechselnd pastosen, dann wiederum lasurartigen Behandlung des gelben Kleides, mit seinen vibrierenden Flecken und den lilablauen- und dunkelblauen Schattenlinien, entstand eine Oberfläche, die zeigt, dass der Künstlerin an der Darstellung der Stofflichkeit des Kleides gelegen war. Es ist bemerkenswert, dass der größte Teil des Malgrunds, die grundierte Spanplatte, unbemalt bleibt und beim Malen des Kleides ein gestalterisches Element wird. Ähnliches konnten wir schon bei dem „Landschaftsbild um 1958“ (Abb. 24) sehen.

Ein besonderer „Kunstgriff“ der Malerin wird in diesem Bilde sichtbar, eine optische, „Bewegung“, rund um den Kopf des porträtierten Modells: vorne das Gelb des Kleides, hinter dem Kopf das Kobaltblau des Hintergrundes; diese Anordnung induziert eine räumliche, das Gesicht umkreisende Bewegung, zumal die korrespondierenden Gegenfarben jeweils halbkreisförmig angeordnet sind.

Die Farbgebung, besonders die Verwendung der Gegenfarben und abgesetzte, in verschiedene Richtungen weisende, unruhige Pinselstriche erinnern an Kokoschkas in der Nachkriegszeit entstandenen Werke. Beispielsweise: „Porträt der Valerie Goulding“ (Abb. 76). Szirmay betont mehr die Plastizität durch Licht und Schatten und ist dadurch traditioneller und lieblicher in der Figurenauffassung als Kokoschka; er hingegen flächiger und hat eine nervösere, wildere Pinselführung. Szirmays Porträt ist als knapper Ausschnitt

mit neutralen Hintergrund wiedergegeben. Kokoschka malte fast immer Halbfigurenbildnisse mit bewegten, symbolisch anmutenden Darstellungen im Hintergrund. Im Porträt der „Valerie Lady Goulding“ wird die Dame inmitten einer Schafherde in einer erfundenen, idyllischen Landschaft dargestellt und ein Engel bringt ihr die Krone. In der Studie zu diesem Bild wird die Haltung und der Gesichtsausdruck vor einem neutralen Hintergrund herausgearbeitet, wie im Szirmays Bild. Beide Künstler verwenden in diesen Bildern vornehmlich die Farben Blau und Rötlichorange und stellen helle und dunkle Farben als Kontraste nebeneinander: Deutlich zu sehen in der Umrandung der Gesichter mit dunklen, rötlichbraunen Haar (und des Halses bei Szirmay), zu dem bei Kokoschka im Hervorheben der Arme durch dunkel gehaltene Fläche.

## VII. ZUSAMMENFASSUNG

Die politischen und wirtschaftlichen Umstände, in denen Anna Szirmay seit ihrer Jugend leben musste, wie auch familiäre Umstände und ihre selbstkritische, regelrecht perfektionistische Haltung, haben zu wiederholten Unterbrechungen ihrer künstlerischen Tätigkeit geführt. Hinzu kommt der Verlust eines großen Teils ihrer Arbeiten. Auf Grund des unvollständigen Œuvres ist eine zusammenfassende Betrachtung und die Beurteilung einer stilistischen Entwicklung Szirmays nur mit Vorbehalt möglich.

Der erste Teil der Arbeit beschäftigt sich mit einem Rückblick auf die ungarische Landschaftsmalerei bis 1920, wobei die Bedeutung und der Einfluss Nagybányas auf die weitere ungarische Malerei hervorgehoben wird. Anschließend wird Szirmays künstlerische Umfeld um 1930 behandelt, und über die Szentendre Malerei referiert, da ihre Werke von der gleichen Naturverbundenheit und eine ähnlichen Reminiszenz an die klassische Darstellungsweise der Landschaft zeugen, wie die dieser Gruppierung um 1930. Behandelt wurde auch die erste Ausstellung der Gesellschaft der Szentendre-Maler, da Szirmay an dieser Ausstellung teilnahm.

Die Ausbildung Szirmays in der Malklasse von István Bosznay prägt die frühen Arbeiten entscheidend. Sie lernte im Modellzeichnen mit Kohle und Kreide zu modellieren, Licht und Schatten effektiv einzusetzen. Auch der Pariser Aufenthalt gab ihr Impulse. In den letzten zwei Jahren ihres Studiums wählte sie die Meisterklasse bei Gyula Rudnay, dessen Unterricht ihrer malerische Veranlagung entsprach.

In den Landschaftsbildern, die in Szentendre um 1929/ 30 entstanden sind, ist bereits die Entwicklung eines eigenen Stils und die Loslösung von Rudnay sichtbar. Sie zeigt klassische Ausblicke von der Weite auf eine offene Landschaft. Die Auseinandersetzung mit der Malerei von Nagybánya und dem von dort herrührenden fauvistischen Einfluss in der Farbgebung ist in ihren Bildern erkennbar. Andererseits sieht man in ihrer Kunst Reminiszenzen, die eine Auseinandersetzung mit Cézannes Prinzipien, in besonderem mit seinem Stil der 1880er Jahre hindeuten. Es sind Stimmungslandschaften fast ausschließlich ohne figurale Darstellungen, die ihr Œuvre auch im späteren bestimmen.



Aus der ersten Hälfte der 1930er Jahre sind nur Zeichnungen und Aquarelle aus Breitenstein und Leányfalu erhalten. Diese Blätter zeigen verschiedene Herangehensweisen aus Nah- und Fernsicht, sowie dynamische Tiefenzüge und die Betonung der Horizontalen. Teils sind diese Zeichnungen und Aquarelle sehr malerisch und erinnern in der Bildkomposition an Cézanne.

In den späten 30er Jahren werden an den Figuren und im Hintergrund die Farben pastellartig, und ihr Stil nähert sich der ungarischen postimpressionistischen Auffassung István Szőnyis.

In der Porträtmalerei konzentriert sich Szirmay auf den Porträttypus mit knappem Ausschnitt. Der Hintergrund bleibt stets neutral. Ihr Interesse gilt dem Versuch den Gesichtern Ausdruck zu verleihen.

Im Jahre 1943 entsteht eine Reihe von Selbstporträts, teils malerisch und teils dem Zeitstil angepasst, mit einer Tendenz zum Realismus sich der Darstellungsweise der neuen Sachlichkeit nähernd. Ihre letzten Werke um 1958/59 in Wien - wo sie kurz die Meisterklasse von Gütersloh besuchte und dann zum Fach Restaurierung wechselte - dokumentieren einen drastischen Wandel der Stilmittel. Szirmay verwendete nun die Farbe nicht nur als beschreibendes Element der Wirklichkeitswiedergabe, sondern auch als dreidimensionales Material. Die Malweise wird wieder pastos, die Farbskala intensiver und die Strichführung ist kürzer, abgesetzter und unruhiger geworden. Hier dürfte eine Auseinandersetzung mit Werken von Oskar Kokoschka stattgefunden haben. Höhepunkt dieser Entwicklung ist ein Landschaftsbild und ein Frauenporträt, worin die Auflösung der Form und die Leuchtkraft der Farben am weitesten getrieben sind.

Für die Farbgebung in Szirmays Œuvre sind intensive Farben, oft Kontrastfarben charakteristisch; ein starkes helles Blau – vorwiegend Cölinblau – zieht wie ein Leitfaden durch ihre Werke. Sie ordnet die Motive sehr ausgeglichen auf der Bildebene und die Betonung der Horizontalen ist oft vorherrschend. Szirmays Stärke liegt in der malerischen Gestaltung. Aus ihren Landschaften geht zweifellos eine sehr intensive Stimmung aus.

Ihre Laufbahn wurde zwar durch verschiedene Umstände unterbrochen, aber ihre Liebe zur Malerei veranlasste sie immer wieder zu neuen Anfängen.

## VIII. LITERATURVERZEICHNIS

### Kataloge:

#### **Baum 1998**

Peter Baum (Hg.), Ungarn - Avantgarde im 20. Jahrhundert, Linz 1998.

#### **Csúri 1999**

Károly Csúri (Hg.), Seele und Farbe. Nagybánya: Eine Künstlerkolonie am Rande der Monarchie. Collegium Hungaricum Wien, MissionArt Galerie, Miskolc-Budapest 1999.

#### **Gosztonyi 2006**

Ferenc Gosztonyi (Hg.), Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig (Die ungarischen Wilden von Paris bis Nagybánya) 1904-1914, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2006.

#### **Jávor / Zwickl 2001**

Anna Jávor/ András Zwickl (Hg.), Árkádia tájain (In den Gegenden Arkadiens) Magyar Nemzeti Galeria, Budapest 2001.

#### **Jurecskó / Kishonthy 1993**

László Jurecskó/ Zsolt Kishonthy (Hg.), Nagybánya. A nagybányai festészet a neósok fellépésétől 1944-ig (Nagybánya-Malerei vom Auftreten der Neos bis 1944), Miskolc 1993.

#### **Kiss Joakim / Soós 1997**

Margit Kiss Joakim/ Sándor Soós (Hg.), Szentendrei Művészet 1926-1935 között (Die Kunst von Szentendre zwischen 1926 und 1935), Szentendre 1997.

#### **Laczkó u.a. 1997**

Ibolya Laczkó, Ernő Marosi, Julia Szabó, Livia Tóthné-Mészáros (Hg.), Ferenc Pulszky (1814 – 1897). Memorial Exhibition. MTA, Budapest 1997.

#### **Masát 2002**

András Masát (Hg.), Kolonie der Träume: Nagybánya. Collegium Hungaricum, Berlin 2002.

#### **Mauron 1991**

Véronique Mauron (Hg.), Werke der Oskar Kokoschka-Stiftung, Musée Jenisch, Vevey

#### **Rochard 1995**

Patricia Rochard (Hg.), Csárdás im Quadrat. Ungarische Avantgarde (1919 – 1930) und traditionelle Bauernstruktur, Mainz 1995.

**Salgó 1991**

Nicolas M. Salgó (Hg.), Two Centuries of Hungarian Painters, 1820-1979, A Catalogue of the Nicolas M. Salgó Collection, The American University Press, Washington D.C. 1991.

**Schröder 1991**

Klaus Albrecht Schröder, Johann Winkler (Hg.), Kunstforum Länderbank, 1991, Wien

**Seipel 2003**

Wilfried Seipel (Hg.), Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde, Kunsthistorisches Museum, Wien 2003.

**Simon 2003**

László Simon (Hg.), XX. Századi magyar művészet Szentendréről nézve. (Ungarische Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Sicht von Szentendre), Szentendre 2003.

**Szűcs 2007**

György Szűcs, (Hg.), Vaszary János (1867-1939) Gyűjteményes kiállítása (Sammelausstellung), Nemzeti Galéria (Nationalgalerie), Budapest 2007.

**Literaturliste:****Almási / Fritz 2001**

Éva F. Almási / Péter Fritz (Hg.), Kortárs Magyar Művészeti Lexikon I. - III., (Ungarisches Kunstlexikon der Zeitgenossen), Budapest 2001.

**Aradi 1985**

Nóra Aradi (Hg.), Magyar Művészet (Ungarische Kunst) 1919-1945. I-II., Budapest 1985.

**Bowlt / Misler 1994**

John E. Bowlt / Nicoletta Misler (Hg.), Twentieth-century Russian and East European painting, Stuttgart 1994.

**Düchting 1999**

Hajo Düchting, Paul Cézanne 1839-1906, Natur wird Kunst, Köln, 1999

**Fülep 1988**

Lajos Fülep, Egybegyűjtött írások I. (Gesammelte Schriften I.), Budapest 1988.

**Genthon 1935**

István Genthon, Az új magyar festészet története (Geschichte der neuen ungarischen Malerei), Budapest 1935.

**Genthon u.a. 1962**

István Genthon/ Lajos Németh/ Lajos Végvári/ Anna Zádor (Hg.), A Magyarországi Művészet Története II. Magyar Művészet 1800-1945 (Geschichte der ungarischen Kunst 1800 – 1945), Budapest 1962.

**Genthon 1964**

Genthon István: Bernáth Aurél, („A művészet kiskönyvtára", 58. [Kleine Bibliothek der Kunst]), Budapest, 1964.

**Gündisch 1932**

Gustav Gündisch, Geschichte der Münzstätte Nagybánya in Habsburgischer Zeit von 1530 bis 1828, phil. Diss.(ms), Wien 1932.

**Haulisch 1977**

Lenke Haulisch, A Szentendrei Festészet (Die Malerei von Szentendre), Budapest 1977.

**Hofmann 1966**

Werner Hofmann, Grundlagen der modernen Kunst: eine Einführung in ihre symbolischen Formen, Stuttgart 1966.

**Kállai 1990**

Erő Kállai, Új magyar piktúra (Neue ungarische Malerei), Budapest 1990.

**Kállai 1999a**

Csilla Markója (Hg.), Erő Kállai, Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok (Artikel und Studien in ungarischer Sprache) 1912 – 1925, Budapest 1999.

**Kállai 1999b**

Csilla Markója (Hg.), Ernst Kállai, Schriften in deutscher Sprache 1920 – 1925, Budapest 1999.

**Kálmán 2001**

Rita Kálmán, Ungarische Malerei 1945-1950/56. Eine Untersuchung des Kunstlebens im Hinblick auf die politischen Veränderungen, phil. Dipl. (ms). Universität Wien, Wien 2001.

**Kampis 1966**

Antal Kampis, Kunst in Ungarn, Budapest 1966.

**Kassák 1983**

Lajos Kassák, Képzőművészetünk Nagybányától napjainkig (Unsere bildende Kunst von Nagybánya bis in unsere Tage), in: Versek, Tanulmányok (Gedichte und Studien), Budapest: 1983.

**Kieselbach 2003**

Tamás Kieselbach, Modern magyar festészet (Moderne ungarische Malerei) 1892-1919, Budapest 2003.

**Kieselbach 2004**

Tamás Kieselbach, Modern magyar festészet (Moderne ungarische Malerei)

1919-1964, Budapest 2004.

**Kovalovszky 2005**

Márta Kovalovszky, A modern magyar festészet remekei (Meisterwerke der modernen ungarischen Malerei) 1896-2003, Budapest 2005.

**Kutkov 1986**

Boris Kutkov/ Hugh L. Levin (Hg.), Impressionisten und Postimpressionisten, Leningrad und New York 1986.

**Lázár 1990**

István Lázár, Kleine Geschichte Ungarns, Budapest, 1990.

**Lukács 1990**

John Lukács, Budapest um 1900, Ungarn in Europa, Wien 1990.

**Lyka 1933**

Károly Lyka, Magyar Mesterek (Ungarische Meister), Budapest 1933.

**Lyka 1956**

Károly Lyka, Festészetünk a két világháború között (Unsere Malerei in den Zwischenkriegsjahren), Budapest 1956.

**Lyka 1970**

Károly Lyka, Vándorlásaim a művészet körül (Meine Wanderungen um die Kunst), Budapest 1970.

**Mansbach 1991**

Steven A. Mansbach (Hg.), Standing in the tempest. Painters of the Hungarian Avant.Garde, 1908 - 1930, Santa Barbara 1991.

**Murádin 1981**

Jenő Murádin, A Ferenczy család Erdélyben (Die Ferenczy Familie in Siebenbürgen), Bukarest 1981.

**Nemeskürty 1994**

István Nemeskürty, Abriß der Kulturgeschichte Ungarns, Budapest 1994.

**Németh 1969**

Lajos Németh, Moderne ungarische Kunst, Budapest 1969.

**P.Szücs 1987**

Julianna P.Szücs, A Római Iskola (Die römische Schule), Budapest 1987.

**Pataky 1971**

Dénes Pataky, Szőnyi István, Budapest 1971.

**Pataky 1972**

Dénes Pataky, Bernáth Aurél, Budapest 1972.

**Philipp 1979**

Clarisse Philipp, Czóbel Béla, Budapest 1979.

**Réti 2004**

István Réti, A nagybányai művésztelep (Die Künstlerkolonie in Nagybánya), Budapest 2004.

**Schanzer 1935**

Mária Schanzer, Mednyánszky, phil. Diss., Királyi Magyar Egyetemi Nyomda (Königlich- ungarische Universitätsdruckerei), Budapest 1935.

**Seregélyi 1988**

György Seregélyi (Hg.), Magyar festők és grafikusok adattára (Register der ungarischen Maler und Grafiker), Szeged 1988.

**Sietz 1999**

Barbara Sietz (Hg.), Zeitgenössische Kunst aus Ungarn, München 1999.

**Simon u. a. 2004**

László Simon/ Anna Kopócsy/ Andrea Verba (Hg.), Új természetkép (Neues Naturbild), Szentendre 2004.

**Simon u. a. 2007**

László Simon/ Márton Gyöngyössy/ Emőke Bodonyi/ Antal Tóth (Hg.), A Szentendrei Művésztelep és a Szentendrei Festők Társaság iratai és dokumentumai, (Schriften und Dokumente der Künstlerkolonie und der Gesellschaft der Szentendre-Maler), Szentendre 2007.

**Soós / Korkes 1977**

Sándor Soós, Zsuzsa Korkes (Hg.), Kutatások Pest megyében, Tudományos konferencia I. (Forschungen im Komitat Pest, wissenschaftliche Konferenz I.), Szentendre 1977.

**Sutton 1962**

Denys Sutton, Lautrec, London 1962

**Szabó 1988**

Júlia Szabó, Die Malerei des 19. Jahrhunderts in Ungarn, Budapest 1988.

**Szántó 1977**

Piroska Szántó, Bálám szamara és a többiek (Der Esel Balams und die Anderen), Budapest 1997.

**Székely 1977**

András Székely, Csók István, Budapest 1977.

**Szirmay 2005**

Gábor Szirmay, A szirmai és szirmabesenyői Szirmay család története (Die Geschichte der Familie Szirmay von Szirma und Szirmabesenyő), Debrecen 2005.

**Turchányi 1939**

Erzsébet Turchányi, A szentendrei művésztelep tíz éve (Zehn Jahre der Künstler-kolonie in Szentendre), Szentendre 1939.

**Ugrin 1988**

Aranka Ugrin/ Kálmán Vargha (Hg.), Budapest Cocktail, Budapest 1988.

**Végvári 2003**

Végvári Lajos, Szőnyi István; Bernáth Aurél, Miskolc, 2003

**Walther 2003**

Ingo F. Walther (Hg.), Malerei des Impressionismus. 1860 – 1920, Köln 2003.

## IX. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

### IX. 1 ABBILDUNGSVERZEICHNIS ANNA SZIRMAY

- Abb. 1. Porträt einer Bäuerin, 1926, Kohle auf Papier, 48 x 32 cm,  
bez. re. o.: Szirmay 1926
- Abb. 2. Kopfstudie eines Bauers, 1926, Kohle auf Papier, 32 x 48 cm,  
bez. re. o.: Szirmay A 1926
- Abb. 3. Sitzender Mann, 1926, Kohle auf Papier, 28,7 x 23 cm,  
bez. re. u.: 1926 Szirmay
- Abb. 4. Junges Mädchen, 1926, Aquarell mit Unterzeichnung auf Papier,  
31 x 24 cm, bez. li. u.: 1926 Párizs
- Abb. 5. Selbstportät Paris, 1926, Aquarell mit Unterzeichnung, 31 x 24 cm,  
bez. li. u.: 1926 Párizs
- Abb. 6. Aktstudie, 1926, Schwarze Kreide auf Papier, 24 x 31 cm,  
nicht bezeichnet
- Abb. 7. Bildnis einer alten Frau, 1928, Mischtechnik, 32,5 x 24 cm,  
bez. li. u.: 1928 ?
- Abb. 8. Bildnis einer jungen Frau, um 1929, Öl auf Leinwand, 49 x 43 cm,  
nicht bezeichnet
- Abb. 9. Ausblick vom Hügel, um 1929, Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm,  
nicht bezeichnet
- Abb. 10. Donau mit den Piliser Bergen, um 1929 - 30, Öl auf Leinwand,  
70 x 90 cm, bez. li. u.: Szirmay
- Abb. 11. Parklandschaft mit Figuren, 1934, Kohle auf Papier, 28,5 x 37,2 cm,  
bez. li. u.: 1934 Leányfalu
- Abb. 12. Landschaft mit Bäumen, 1934, Bleistift und Kohle auf Papier,  
37,2 x 28,5 cm, bez. li. u.: 1934 Breitenstein
- Abb. 13. Breitensteiner Landschaft I, 1934, Schwarze Kreide auf Papier,  
28,4 x 37,2 cm, bez. li. u.: 1934 Breitenstein
- Abb. 14. Breitensteiner Landschaft II, 1934, Schwarze Kreide auf Papier,  
28,4 x 37,2 cm, bez. re. u.: 1934 Breitenstein
- Abb. 15. Breitensteiner Landschaft III, 1934, Schwarze Kreide auf Papier,  
28,4 x 37,2 cm, bez. re. u.: 1934 Breitenstein
- Abb. 16. Landschaft mit Tannenbäumen, 1934, Aquarell mit Unterzeichnung,  
28,4 x 37,2 cm, bez. li. u.: 1934 Breitenstein
- Abb. 17. Landschaftsbild mit Blumengarten, 1934, Aquarell auf Papier,  
27,5 x 33,5 cm, bez. re. u.: 1934, Breitenstein
- Abb. 18. Bauernhof, 1934, Schwarze Kreide auf Papier, 28,5 x 37,2 cm,  
bez. li. u.: 1934 Breitenstein



- Abb. 19. Ansicht mit Gemüsegarten, 1934, Schwarze Kreide auf Papier, 28,5 x 37,2 cm, bez. li. u.: 1934 Breitenstein
- Abb. 20. Blick in den Wald, 1934, Schwarze Kreide auf Papier, 28,5 x 37,2 cm, bez.: li. u.: 1934 Breitenstein
- Abb. 21. Kolozsvár (Klausenburg), 1941, Aquarell mit Unterzeichnung, 44,5 x 33,5 cm, bez. li. u.: 1941 Kolozsvár
- Abb. 22. Gänsehäufel I. (in Wien), 1957, Aquarell auf Papier, 47,5 x 36 cm, bez. re. u.: 5. VII. 57
- Abb. 23. Gänsehäufel II., 1957, Aquarell auf Papier, 36 x 47,5 cm, bez. re. u.: 8. VII. 57
- Abb. 24. Landschaftsbild, um 1958, Öl auf Spannplatte, 44,5 x 25 cm, nicht bezeichnet
- Abb. 25. Kind der Künstlerin, 1932, Schwarze Kreide auf Papier, 34,5 x 44,2 cm, bez. unten Mitte: 1932 máj 2
- Abb. 26. Mikike, 1934, Schwarze Kreide auf Papier, bez. li. u.: 1934 Leányfalu
- Abb. 27. Kinder im Garten, 1943-44, Öl auf Leinwand, 80,2 x 59,8 cm, bez. li. u.: Szirmay A.
- Abb. 28. Selbstbildnis I., Schwarze Kreide auf Papier, 44,5 x 33,5 cm, bez. li. u.: 1943 VII.
- Abb. 29. Selbstbildnis II., 1943, Schwarze Kreide auf Papier, 42,6 x 33,2 cm, bez. re. u.: 1943. VII.
- Abb. 30. Selbstbildnis III., 1943, Schwarze Kreide auf Papier, 44,6 x 34 cm, bez. re. u.: 43 IX.
- Abb. 31. Selbstbildnis im blauem Kleid, 1943, Öl auf Leinwand, 48 x 35 cm, nicht bezeichnet
- Abb. 32. Frauenporträt (Bubikopf), Schwarze Kreide auf Papier, 28 x 21 cm, bez. re. u.: Szirmay A 43
- Abb. 33. Frauenakt, Schwarze Kreide auf Papier, 43 x 27 cm, nicht bezeichnet
- Abb. 34. Frauenporträt, Aquarell, Aquarell auf Papier, 33,5 x 26,7 cm, nicht bezeichnet
- Abb. 35. Unter dem Kreuz, Pastellkreide auf Papier 31,5 x 24 cm, nicht bezeichnet
- Abb. 36. Modell im hellblauen Kleid, um 1958, Öl auf Spannplatte, 50 x 35 cm, bez. rücks.: Sebesi-Josintzi
- Abb. 37. Frauenporträt, um 1958, Öl auf Spannplatte, 49,5 x 34,8 cm, bez. rücks.: Sebesi-Josintzi
- Abb. 38. Junge Frau im gelben Kleid, um 1958, Öl auf Spannplatte, 50 x 35 cm, bez. rücks.: Sebesi-Josintzi

## IX. 2 ABBILDUNGSVERZEICHNIS DER WERKE ANDERER KÜNSTLER

Abb. 40. József Rippl-Rónai, Friedhof in der Tiefebene, 1894, Öl auf Leinwand, 58 x 81,5 cm, bez. li.u.: Rónai, Privatbesitz.

Abb. 41. József Rippl-Rónai, Porträt Pierre Bonnard, 1897, Öl auf Pappe, 61 x 49 cm, MNG, Budapest

Abb. 42. János Vaszary, La Cigal (Die Grille), 1925, Öl auf Leinwand, 83,5 x 48 cm, Privatbesitz

Abb. 43. János Vaszary, Frau im Gartenstuhl sitzend, 1930, Öl auf Leinwand, 88,5 x 75 cm, MNG, Budapest

Abb. 44. István Réti, Landschaft bei Nagybánya, 1906, Öl auf Leinwand, 70 x 85 cm, Janus-Pannonius-Museum, Pécs

Abb. 45. Tihanyi Lajos, Nagybányaer Staßendetail [Nagybányai utcarészlet, Öl auf Leinwand, 70 x 70 cm, MNG

Abb. 46. István Szőnyi, Nachmittagsonne an der Donau, ca. 1923, Öl auf Holz, 61 x 75 cm, Privatbesitz

Abb. 47. István Szőnyi, Zsuzsa mit ihrem Holzpferd [Zsuzsa a falovával], 1927, Öl auf Leinwand, 88 x 58 cm, MNG

Abb. 48. István Szőnyi, Donauknie bei Zebegény [Dunakanyar Zebegénynél], 1927, Öl auf Leinwand, 120 x 100 cm, Privarbesitz.

Abb. 49. István Szőnyi, Begräbnis in Zebegény [Zebegényi temetés], 1928, Öl auf Leinwand, 100 x 126 cm, MNG

Abb. 50. István Bosznay, Studie, 1910, Kohle auf Papier

Abb. 51. István Bosznay, Wolkige Landschaft [Felhős táj], 1932, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm,

Abb. 52. István Bosznay, Schwarzberg [Feketehegy], Öl auf Leinwand, 25 x 42 cm, Privatbesitz.

Abb. 53. István Bosznay, Parklandschaft, undatiert, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

Abb. 54. Gyula Rudnay, Frau mit Sptizentuch, MNG, Budapest

Abb. 55. Gyula Rudnay, Mädchen mit weißer Bluse, 1918, Öl auf Leinwand, 50,5 x 40,3 cm, Privatbesitz

Abb. 56. Gyula Rudnay, Die Pferdewagen [Szekerek], um 1930, Öl auf Leinwand, 41 x 58 cm, MNG

Abb. 57. Gyula Rudnay, Strasse von Nagybábony, um 1930, Öl auf Leinwand, 43 x 70 cm, MNG, Budapest

Abb. 58. Tibor Boromisza, Ansicht von Nagybánya, 1911, Öl auf Leinwand, 80 x 125 cm, Privatbesitz

Abb. 59. Tibor Boromisza, Szentendre Ansicht mit grabenden Bauern, 1922

Abb. 60. László Rozgonyi, Stadtdetail von Szentendre [Szentendrei városrészlet], um 1926-29

Abb. 61. István Ilosvai Varga, Blick auf die Donau [Lelátás a Dunára], 1933

Abb. 62. Henrik Heinz, Ansicht von Szentendre vom Eselberg [Szentendre látképe a Szamárhegyről], um 1930, Öl auf Leinwand, 80 x 95 cm, SzFM

Abb. 63. Mária Modok, Aussicht vom Szamárhegy (Eselsberg), 1929, Öl auf Leinwand

Abb. 64. Jenő Paizs Goebel, Nach dem Sturm, 1927, Öl auf Leinwand, 60 x 70 cm, Privatbesitz

Abb. 65. József Egry, Heiliger Christophorus am Plattensee, 1927, Öl-Pastell auf Papier, 59 x 87,5 cm, bez. re.u.: Egry, Badacsony, Egry József Museum, Badacsony

Abb. 66. Ernő Jeges, Szentendrer Stadtbild [Szentendrei városkép], nach 1930, Öl auf Leinwand, 73 x 90 cm, Ferenczy Museum, Szentendre

Abb. 67. Ernő Jeges, Szentendrer Detail [Szentendrei részlet], 1929

Abb. 68. Angéla Szuly, Hügelige Landschaft, undatiert, Öl auf Leinwand, 90 x 67 cm, Ferenczy Museum, Szentendre

Abb. 69. Angéla Szuly, Bükkös-Ufer, 1930-35, Kohle, Tempera, Papier, 70 x 50 cm, MNG, Abteilung Grafik

Abb. 70. Jenő Barcsay, Hügelhang [Domboldal], um 1932, Kohlenzeichnung Öl und Tempera, 50 x 70 cm, MNG

Abb. 71. Andor Kántor, Dächer im Licht [Háztetők fényben], 1934, Pastell auf Papier, 48 x 56,5 cm, im Besitz von Dr. János Nagy

Abb. 72. Andor Kántor, Landschaftsbild [Tájkép], 1932, Öl auf Leinwand, 74 x 99 cm, Ferenczy Museum, Szentendre

Abb. 73. Béla Onódi, Szentendre vom Hügelhang gesehen [Lelátás a dombról], 1934, Öl auf Leinwand, 55 x 66 cm, SzFM

Abb. 74. Paul Cézanne, Mont Sainte Victoire, ca. 1886, Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

Abb. 75. Paul Cézanne, Die Bucht von Marseille von L'Estaque aus gesehen, 80 x 99,6 cm, The Art Institute of Chicago

Abb. 76. Oskar Kokoschka, Porträt der Valerie Goulding, 1947, Öl auf Leinwand, 102 x 71 cm

Abb. 77. Oskar Kokoschka, London- Tower Bridge II, 1963, Öl auf Leinwand, 91 x 125,3 cm, Marlborough International Fine Art

Abb. 78. Oskar Kokoschka, Polperro II, 1930, Öl auf Leinwand, 60,5 x 86 cm, Tate Gallery, London

Abb. 79. Károly Markó: Visegrád, 1828-30. Öl auf Leinwand, 58,5 x 83 cm, MNG

Abb. 80. László Paál: Weg im Wald von Fontainebleau, 1876, Öl auf Leinwand, 65 x 46 cm, MNG

Abb. 81. Mihály Munkácsy, Staubiger Weg (1), 1874, Öl auf Holz, 77 x 117,5 cm, MNG

Abb. 82. Károly Ferenczy, Oktober, 1903, Öl auf Leinwand, 65 x 46 cm, MNG

Abb. 83. István Szőnyi, Zebegényer Hügel [Zebegényi dombok], 1923, Öl auf Leinwand, 54 x 64 cm, Gedenkmuseum, Zebegény

Abb. 84. János Kmetty, Szamárhegy in Szentendre, mit der Donau im Hintergrund, undatiert.

Abb. 85. Miklós Bánovszky, Die alte Püspökigasse, 1928

Abb. 86. Aurél Bernáth, Winter [Tél], 1929, Pastell auf Papier, 74 x 100 cm, MNG

Abb. 87. Pieter Brueghel, Jäger im Schnee (Winter), 1564, Öl auf Holz, 117 x 162 cm, Kunsthistorisches Museum Wien

## **X. ABBILDUNGSNACHWEIS**

Abb. 40.

Kieselbach 2001, Modern Magyar Festészet, 1892-1919, S. 85.

Abb. 42.

Vaszary Sammelausstellung 2008, S.270, Abb. 164

Abb. 43.

Szűcs 2007, S. 248, Abb. 140.

Abb. 44.

Csúri, 1999, S. 47

Abb. 45.

Jurecskó 1993, S. 194

Abb. 47.

Pataky 1971, Abb. 4.

Abb. 48.

Árkádia tájain, 2002, S. 209, Abb.175.

Abb. 49.

Németh, Modern Magyar Művészet, 1968, Abb XVIII. [Zebegényi temetés]

Abb. 50.

Művészet [Kunst], 1910, Jahrgang 9, Ausgabe 6, S. 241

Abb. 58.

Csúri, 1999, S. 79

Abb. 59.

Mazányi 2003, S. 32

Abb. 60.

Kiss Joakim, 1997, S. 99

Abb. 61.

Kiss Joakim, 1997, S. 108.

Abb. 62.

Kiss Joakim, 1997, S. 116

Abb. 63.

Kieselbach 2004, Abb. 682, S. 384

Abb. 66.

Mazányi 2003, S. 41

Abb. 67.  
Kiss Joakim, 1997, S. 99

Abb. 69.  
Haulisch Lenke, S. 152

Abb. 70.  
Kiss Joakim, 1997, S. 114

Abb. 71.  
Kiss Joakim, 1997, S. 116

Abb. 72.  
Kiss Joakim, 1997, S. 101

Abb. 73.  
Kiss Joakim, 1997, S. 73

Abb. 74.  
Düchting 1999, S. 119.

Abb. 75.  
Düchting 1999, S. 109.

Abb. 76.  
Mauron, 1994, S. 151

Abb. 77.  
Schröder 1991, Abb. 79

Abb. 78.  
Schröder 1991, Abb. 70

Abb. 79.  
Szabó 1985, Abb. 41, S. 103.

Abb. 80.  
Walther 2003, S. 521

Abb. 81.  
Szabó 1985 Abb. 261, S. 268.

Abb. 82.  
Walther 2003, S. 521.

Abb. 83.  
1971, Abb. 2.

Abb. 84.  
Simon 2004, S. 35

Abb. 85.  
Kiss Joakim, 1997, S. 102

Abb. 86.  
Pataky, 1972, Abb. 5

Aus dem Internet sind folgende Bilder entnommen:

Abb. 51.  
<http://www.nagyhazi.hu>

Abb. 52.  
[http://garfield.axio.hu/index.php?op=live\\_item&click\\_id=&id=348975](http://garfield.axio.hu/index.php?op=live_item&click_id=&id=348975)

Abb. 57.  
<http://mek.oszk.hu/03400/03442/html/nagykep.jpg>  
<http://www.hung-art.hu/index-hu.html>

Abb. 52.  
[http://www.nagyhazi.hu/tetelek\\_tobb.php?id=102&tid=29322&tp=50&page=0](http://www.nagyhazi.hu/tetelek_tobb.php?id=102&tid=29322&tp=50&page=0)

Abb. 53.  
<http://www.kieselbach.hu/m-16040>

Abb. 54.  
<http://www.kieselbach.hu/m-12613>

Abb. 56.  
<http://www.hung-art.hu/index-hu.html>

64.  
<http://www.kieselbach.hu/m-8457>

65.  
<http://www.egry.hu/images/f-29.jpg>

68.  
<http://www.hung-art.hu/frames.html?/magyar//s/szuly/muvek/index.html>





## **XII. ANHANG**



Anhang 1.



Anna Szirmay, vor ihrem Hochschulstudium, 1924

## Anhang 2.

NAGYBANYAER KÜNSTLERKOLONIE / NAMENSLISTE von MALERN, die in der KÜNSTLERKOLONIE oder in der FREIEN MALSCHULE tätig waren

[illegible]

\* Später Professoren an der Hochschule in Budapest

## Die sogenannten «Neos»

\*\*\*  
Gründer der Szentendrői Malergesellschaft

**Blau ausgefüllte Felder markieren Szentendre-Maler**

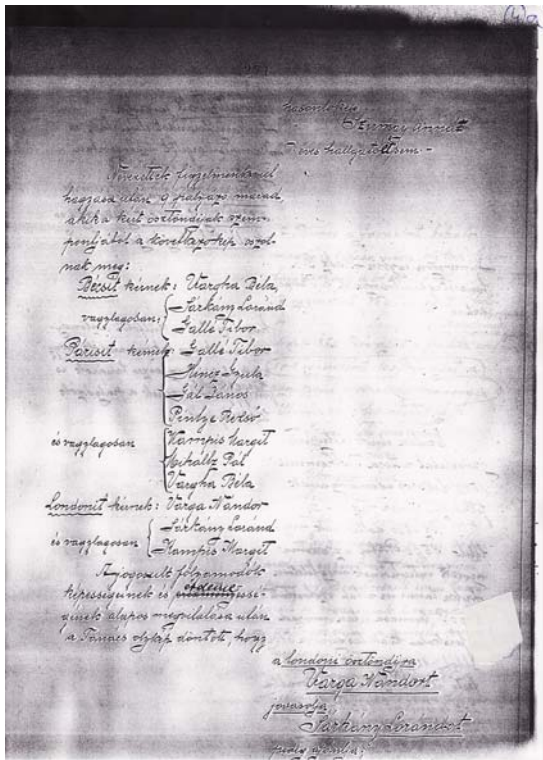
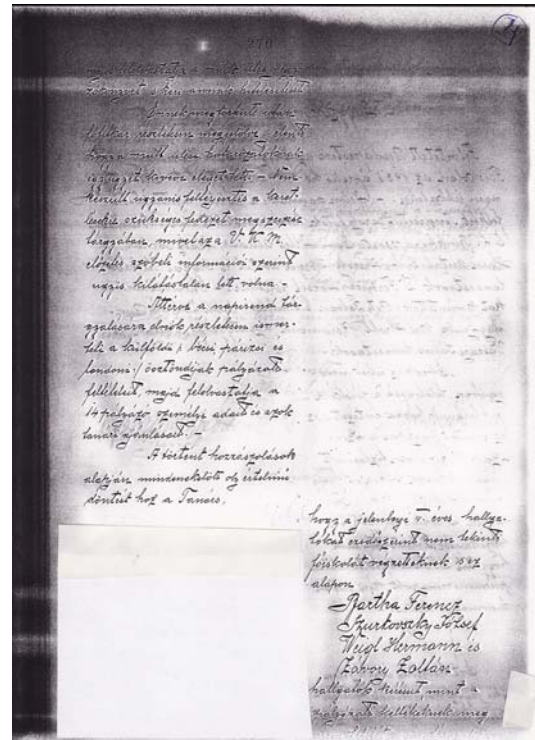
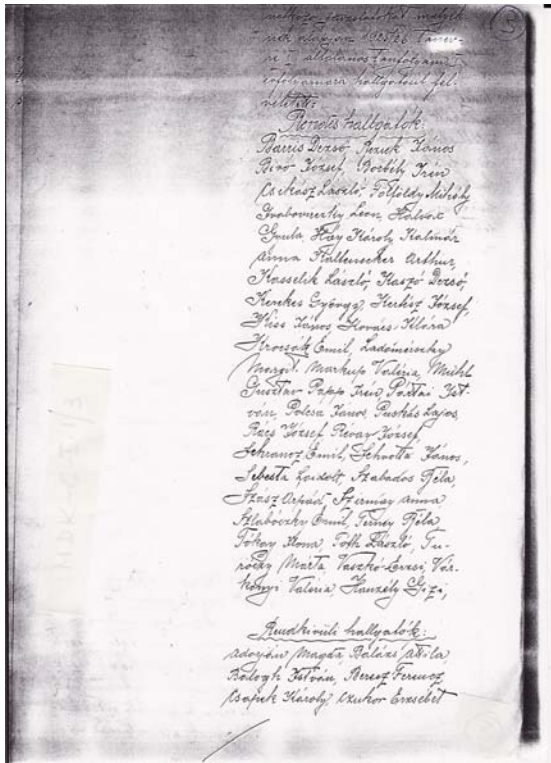
### Anhang 3

#### Verzeichnis der von Anna Szirmai an der Hochschule für Bildende Kunst in Budapest absolvierten Lehrveranstaltungen.

Lehrveranstaltung	Professor	Wochenstunden
<b>Studienjahr 1925/26</b>		
Figurale Zeichnung	Bosznay István	20
Kunstgewerbe	Meyer Antal	4
Bildhauerei	Bory Jenő	4
Anatomie	Pilch Dezső	2
Kunstgeschichte	Lyka Károly	2
Ungarische Literatur	Császár Elemér	2
Anschauungslehre	Pilch Dezső	2
Darstellende Geometrie	Bottka Miklós	2
<b>Insgesamt:</b>		<b>38</b>
<b>Studienjahr 1926/27</b>		
Figurale Zeichnung	Bosznay István	20
Kunstgewerbliches Zeichnen	Meyer Antal	4
Architekturgeschichte	Andretti Károly	3
Bildhauerei	Bory Jenő	4
Kunstgeschichte	Lyka Károly	2
Darstellende Geometrie	Bottka Miklós	2
Anschauungslehre	Horn Antal	2
<b>Insgesamt:</b>		<b>37</b>
<b>Studienjahr 1927/28</b>		
Figurale Malerei	Bosznay István	36
Encyklopädische Baukunst	Andretti Károly	3
Kunstgeschichte	Lyka Károly	2
<b>Insgesamt:</b>		<b>41</b>
<b>Studienjahr 1928/29</b>		
Figurale Zeichnung und Malerei	Rudnay Gyula	36
Kunstgeschichte	Lyka Károly	2
<b>Insgesamt:</b>		<b>38</b>
<b>Studienjahr 1929/30</b>		
Wintersemester		
Figurale Zeichnung und Malerei	Rudnay Gyula	36
<b>Insgesamt:</b>		<b>36</b>
Sommersemester		
Figurale Zeichnung und Malerei	Rudnay Gyula	36
<b>Insgesamt:</b>		<b>36</b>



## Anhang 4

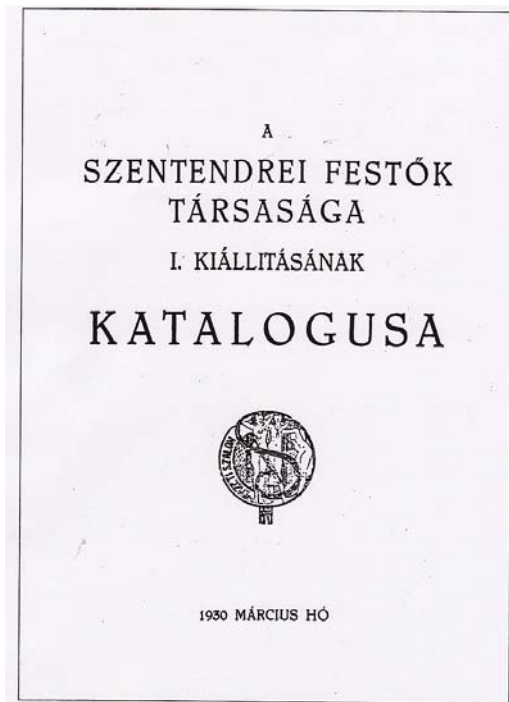


Sitzungsprotokoll des Professorenkollegiums an der Hochschule über Stipendienvergabe.

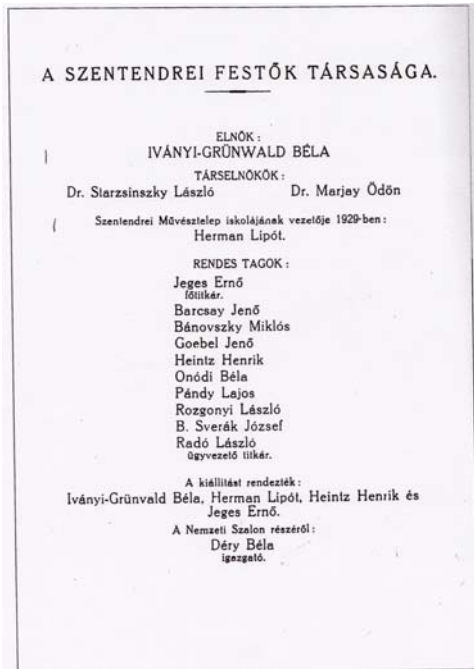
## Anhang 5.



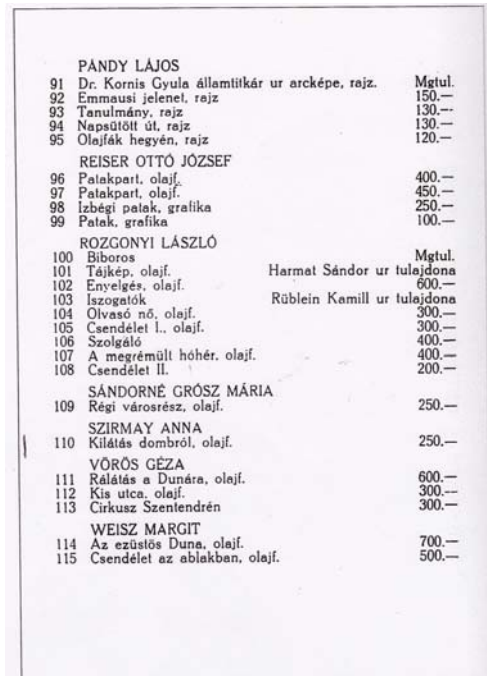
Einladung zur I. Ausstellung der Gesellschaft der Szentendre-Maler im Nemzeti Szalon



Deckblatt des Ausstellungskataloges



Zweite Seite des Kataloges: Die Mitglieder der Gesellschaft



Neunte Seite, Verzeichnis der Szentendre-Aussteller und ihrer Werke



## Anhang 6

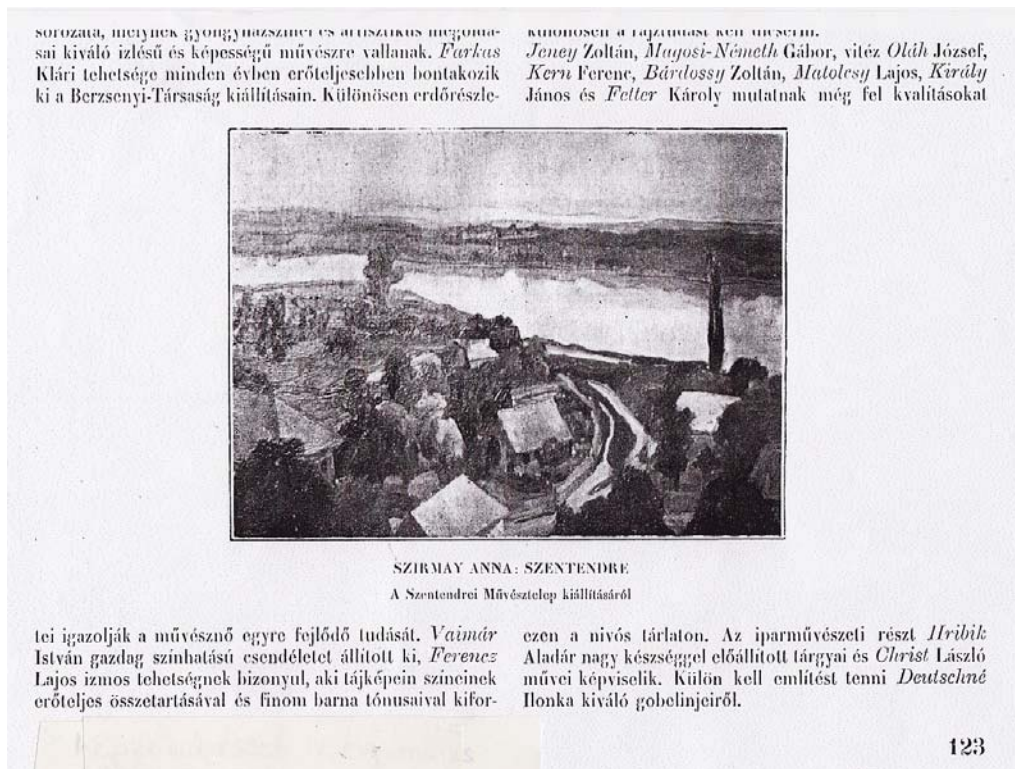


Abbildung aus der Zeitschrift Képzőművészet, 1930, 30. szám, IV. évf., május



Anna Szirmay mit Zoltán Freytag, László Rozgonyi, Heinz Henrik und Maler Kolleginnen in Szentendre, 1931



Anhang 7.

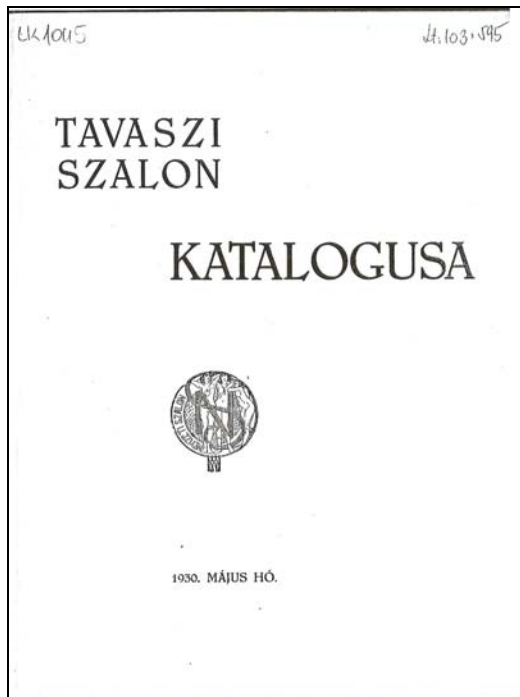


Anna Szirmay (links im Bild) mit Heinz Henrik, László Rozgonyi, Zoltán Freytag und Malerkolleginen

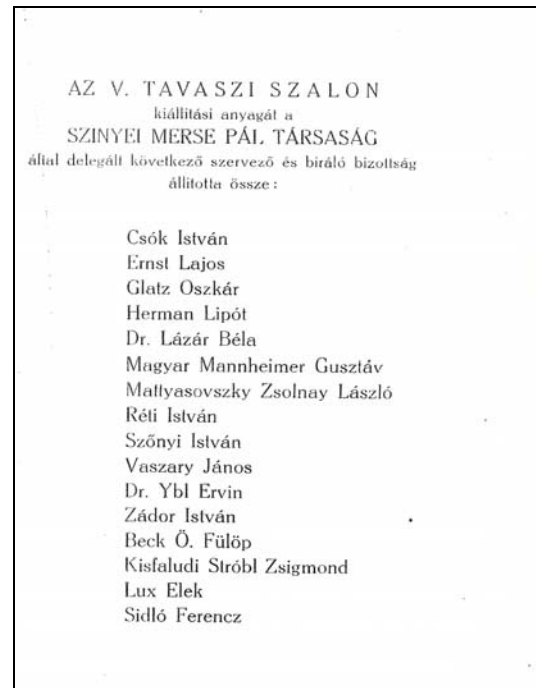


Anna Szirmay (zweite von links oben) mit László Rozgonyi, Zoltán Freytag und Malerkolleginen

## Anhang 8



a.) Deckblatt des Ausstellungs-katalogs:  
„V. Frühlingssalon“,  
Mai 1930



b.) Das von der „Pál Szinyei Merse Gesellschaft“ delegierte Organisationskomitee und die Jury der Ausstellung

119	gr. RÉVAY JÓZSEF Tenniscipő, olajf.	300.—
120	RÓNAY ERNŐ Gyerekarckép	600.—
121	SASS ÁRPAD Téli táj, olajf.	300.—
122	SÁNDORNE GRÖSZ MARIA Arckép, olajf.	Mgtul.
123	SCHAAR ERZSÉBET Gyerekefej, gipsz	150.—
124	Gyerekefej, gipsz	150.—
125	Női akt, galvano plasztika	200.—
126	SCHROTTA J. FRIGYES Női torzó, gipsz	
127	Hololernes, gipsz	
128	Akt tanulmány, gipsz	2000.—
129	Symphonia, gipsz	3000.—
130	vitész SZABADOS BÉLA Sphinx (leányfej) Bronzban 450 —	Gipszben 80.—
131	SZERENCSI ZOLTÁN Gáspárdy Sándor arcképe, olajf.	Nem eladó
132	SZIRMAY ANNA Meredek út, olajf.	300.—
133	SZÖCS ISTVAN Tanulmány, gipsz	800.—

c.) Anna Szirmay: „Meredek út“  
[Steiler Weg], Kat. Nr. 132

Aus Károly Lykas Nachlass.  
LK. 1045, Inv. Nr. 103.595, Bibliothek der  
Universität der Bildenden Künste, Budapest

# TÁRLATOK

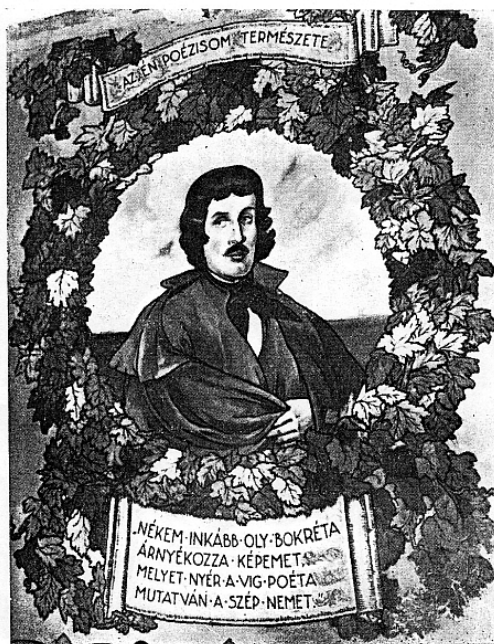
## A NEMZETI SZALON TÁRLATAI

Az Ume kiállítása. Kileneven percentben csupa fiatal ember, a harmincon innen az Ume kiállító. A mi szemünkben már maga ez a körülmény a legjobb ajánlólevél ahhoz, hogy csupa jót írjunk a kiállításról. Ha lehetne, meg is tennénk. Ha nem volna kötelességünk megmondani az igazságot, kötelességünk éppen a fiatalssággal szemben, kritikánk most elnéző és biztató lenne. Sajnos, meg kell mondanunk, hogy a kiállításon semmi biztatót nem tapasztaltunk. Az Ume kiállítása Vaszary János protektorátusa alatt Páris divatmozgalmainak epigon-gyülekezete. Pedig vannak tehetséges résztvevői is ennek a kiállításnak, akikért kár. Sőt vannak olyanok is, mint *Antal József*, *Friml Géza*, *Hintz Gyula*, *Klie Zoltán*, *Wallshausen Zsigmond*, akiknek festői egyénisége kiütözik a betanult sablonból és olyan képeket produkál, melyeknek élvezetét nem rontják meg a különböző utánérzések. A szobrászok közül *Beck Ö.* Fülöp mester vezetésével *Gádor István* és *Gárdos Miklós* mutatnak reményt keltő kvalitásokat. *Krivátsy Miklós* műveinek egyik részében a járt utak profitáló vándora, míg ugyanakkor érthetetlen merészséggel a hagyományokat teljesen senmibevevő újító. Az utóbbi műveiben egyetlen kvalitása, amit készséggel ismerünk el, a bátorság. Ez azonban nem par excellence szobrászi kvalitás.

A Szinyei-Társaság tavaszi szalonja. Annál több jót írhatunk a Szinyei-Társaság protektorátusa alatt rendezett tavaszi szalonról. Itt is a fiatalok vonulnak fel, még pedig a fiatalok, akikben természetsszerűen nem hiányoznak a fiatalssággal együtt járó szélsőséges hajlandóságok, de akiknél egyben a tehetség a művészi nevelésnek és kulturának oly fokát járja, melyen a művészi alkotás vágyát és ambíciót korlátozzák az egyéniségükhöz való hűség és a természet iránt való rajongás golfáramlatai. Örömmel állapítjuk meg, hogy talán egy-két esettől eltekintve, melyekkel kár volt a Szinyei-Társaság zsűrijének a kiállítás egységes hangulatát megbontani, a tárlat a legjobb impressziókat



MAGYAR ASZTALI KÉSZLET A BUNDÁBAN



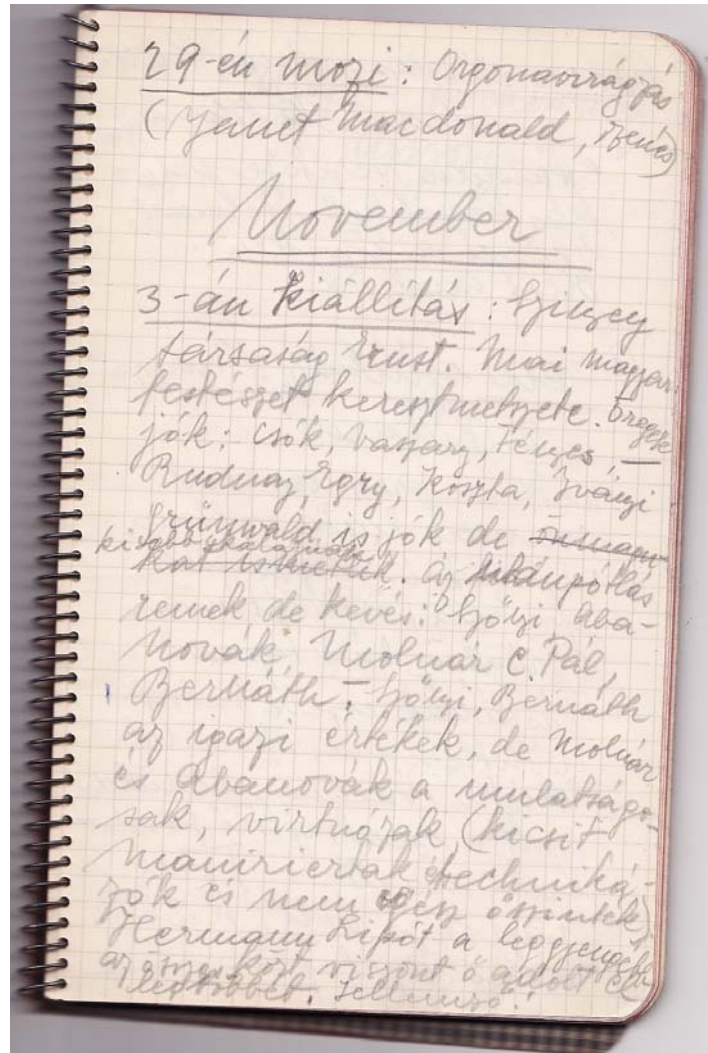
HARANGHY JENŐ: CSOKONAI

A Bunda falfestménye

kelti. Meg kell mondanunk, hogy a Szinyei-Társaság ilyen irányú tevékenysége több haszonnal járna a fiatalsságra, ha csak tizedrésze bátorságát mutatná annak a temperamentumnak, mellyel a fiatalok dolgoznak. A Szinyei-Társaság nem mer a saját művészi álláspontjára helyezkedni azzal az eréllyel, amelyet meg lehet kívánni olyan társaságtól, mely hivatva érzi magát az ifjuság vezetésére. A Szinyei-Társaság művészi hitvallása az impresszionizmus, a természethez való ragaszkodás, gyakorlati megnyilatkozása pedig a tévoya körütekintés, taktikai ingadozás a szélső baloldali mindenáron való erőlködése és a maga becsületes művészi törekvései között. Miközben a Szinyei-Társaság attól fél, hogy konzervatívnak marasztalják el a szélső baloldalon, abba a nevetséges helyzetbe kerül, hogy vizet prédikál és bort iszik. Ezen a kiállításon is több erély a maga elvi álláspontja mellett hatályosabb útbaigazítást, több világosságot jelentett volna az ifjuság számára, melynek soha oly nagy szüksége nem volt a jó tanácsra, mint ma. A tárlat kiállítóit közül ide írjuk azok neveit, akikkel kellemben volt a találkozás és akikkel minden bizonnyal a jövőben is találkozni fogunk még ott, ahol a magyar művészet jövője alakul ki. *Antal Loránd*, *Bánó Anna*, *Bernola Károlyné*, *Borsos István József*, *Csóka István*, *Dudosits Jenő*, *Emánuel Béla*, *Fehér József*, *Feszty Masa*, *Győre György*, *Horváth István*, *Haideckerné Burián Irén*, *Hámor Ilona*, *Hintz Gyula*, *Jakoby Elza*, *Junger Kató*,

ifj. *Kernstok Károly*, *Metky Ödön*, *Nagy Gyula*, *Nikolic Velizár*, *Pataky Tibor*, *Radnay Miklós*, *Rónay Ernő*, *Schaár Erzsébet*, *Schrotta Frigyes*, *Szirman Anna*, *Takács Ödön*, *Weil Erzsébet*, *Vujovich Irma* és *Vörös Géza*.

Anhang 10.



Tagebuchs-Auszug 3. Nov. 1937  
Beurteilung der Ausstellung der Szinyei-Gesellschaft



1939 aug. 24.  
 Kedvet kaptam a festéshet-  
 nyra. Festeni tudok valamelyi-  
 re, rajzolni nem. — Il kell  
 járnom legalább egy hónapra  
 rajzolni egy állatcsoport. — Képe-  
 sémre írt képeket akart. —  
 meglatom mire megyek.

Kati képe jó volt. Elrontottam.  
 Portréjánál nem előtt tartani:  
 1.) Az alakban legyen valami  
 mi mozdulat. (Már síkban  
 a fej másként a test.)  
 2.) Arc egyik fele ne legyen  
 helyes árnyékban. (Könnyű jelző  
 árnyékot kell festeni. Kis árnyékok  
 és könnyű árnyékokat kell festeni.)  
 3.) Egyik szem kell alpru-  
 festeni (az bizonyos ponton túl  
 nem szabad ábrázolni már ké-  
 reket. Inkább horizontálisan  
 tartani, vha csak jelenni szeret-  
 pl. De ha már fel van rakva  
 legyen végleges. — Ehhez persze  
 rajzolni kellene tudni.)  
 4.) Nem szabad a felépítés  
 képen piszogni. (Az volt már-  
 dig is a hibám. Folia modell  
 nélkül arcan festetem. — Vagy  
 hol itt, hol ott képeztem, piszkolat  
 rakosgatni néztek den elvegni. —  
 Ha ~~szükségem~~ szükségem van: bátran festeni!!  
 Sok más minél nagy rézt állat-  
 ha, már nyugodt. — Nem elki-  
 ni!!!  
 5.) Kifejezést adni. — De hogyan?  
 Az külön adott sag. — Talán ráhívtok

Auszug aus Anna Szirmays Tagebuch 24. Aug. 1939:  
 was soll bei einem Porträt beachtet werden (S. 2, 3)

## Anhang 12.

Kedves Szirmay Judit!

Amit sikerült megtudnom, a következő: a Szirmay, pontosabban Sebesy család 1940 és 1944 között Kolozsvárt a Tompa Mihály utca 1. szám alatt lakott. Ez az épület a város igen szép részén, a Sétatéri tó közvetlen közelében, a városi parkban áll.

Édesanyjáról egyetlen egy helyen találtam említést: 1941 decemberében részt vett egy plakátpályázaton, melyet a város vezetősége hirdetett meg, Kolozsvár urbánus szépségeinek megőrkítésére. December 10-én járt le a pályázati határidő, és addig 90 munka gyűlt egybe. Ezeket kiállították a Redut épületében, abban a hatalmas teremben, melyben régebben az erdélyi országgyűléseket tartották, és amelyben ma az Erdélyi Néprajzi Múzeum alapkiállítása van. Az a kép amit Ön elküldött nekem, egy akvarell-vázlata a kiállításon szereplő műnek. A város polgármestere, dr. Keledy Tibor vásárolta meg a Szirmay-képet több más festménnyel együtt. Ezért volt kiállítva a városházán.. Csakhogy most vagy 10 éve a városháza más helyiségbe költözött és a kép valahova elkerült, nyomát sem találtam.

Idézhető bibliográfiai adat: *Huszonhét festőművész vett részt a kolozsvári képzőművészeti pályázaton.* Ellenzék, 1941. december 11. LXIII. évf. 283.sz.

A festmény egyébként – mint a vázlatán látom – a város északi részén emelkedő Fellegvár nevű dombhátról készült, a belvárost mutatja, középen a gótikus Szent Mihály templom magas tornyával. Mellette balra a Ferencrendiek kékes tornyú temploma látszik és mögötte a kisszámú kolozsvári német közösség evangélikus temploma.

A kolozsvári képzőművészeti élet egyébként éppen azokban az években (1940-44) élénkült meg látványosan. Keledy Tibor polgármester ösztönzésére fölépült a sétatéri Múcsarnok, Magyarország második múcsarnoka, Kós Károly tervei nyomán.

Élénk tevékenységet fejtett ki a Barabás Miklós Céh (Zunft Barabás Miklós), amely különösképpen a tájkép (természeti és urbánus tájképek) műfaját pártolta. Késő-naturalisztikus, impresszionisztikus és hangsúlyosan posztimpresszionisztikus tájképek sorozata szerepelt a kolozsvári kiállításokon, különösen az 1943-ban megnyílt sétatéri Múcsarnok tárlatain. Szirmay Anna – bár önálló kiállítása nem volt – ilyen értelemben kapcsolódott be a Magyarországhoz visszacsatolt észak-erdélyi képzőművészetbe.

Hát körülbelül ennyit tudtam segíteni. Ha valamire szüksége lenne, kérem írja meg. Örülök, hogy Pesten személyesen is találkozni tudtunk.

Ha megkapta ezt a levelet, kérem jelezzen vissza, hogy rendben van.

Kolozsvár, 2007. nov. 25

Szíves üdvözléssel Murádin Jenő



Nyira kerdteus a fektet. 1943

1) május 29-én kerdteus egy marc-  
képlet  
febr. II. jún. 1-én  
" III. " 3-án  
nyira elvett IV. " júl. 6-án és elvett  
mert teljeseen el volt rajzolva. —  
júl. 8-án rajzolva  
" 9-én "

2) júl. 13-án febr. 14-én kerdteus  
marc. I. júl. 14-én kerdteus  
júl. 19-én II. jún. 19-én kerdteus  
" 23-én III. " aug. 8-án kerdteus  
aug. 11-én kerdteus  
aug. 28-én IV. jún. 28-én kerdteus  
sept. 3-án V. jún. 3-án kerdteus  
A febr. kerdteus képlet elvett rajzolva  
el volt rajzolva a kerdteus  
kerdteus rajzolva — mindkét rajzolva  
kemény lett. — A kerdteus kerdteus  
harmadik mint egy rajzolva, a febr.  
balamind jobban.

a flott lyukkeles szakorvosa ked-  
veirt. - Ugy eppen hogy most jó szai-  
ba haladok és érdekében póchalgat-  
nom. Itta lekedtem a postakísér-  
ségeit feloldani fogok. - Most több  
szövegértésére mint 13 éve (1930)  
Mentem utoljára reiderre és volt  
keppen először. Mitgen flótul ment  
akkor egy-egy nap pl. az akt és par-  
táik és a portrékál akkor is  
ha volt és volt akkor is nap ami-  
vel teljesen szakorvosa kerülttem

4) aug. 29-én kezdtünk hét. nemesi ömarchéps  
 szept 3-án I. szn  
 szept 7-én II. szn  
 szept 12-én III. szn  
 eljött a lett szűrvén és forma társaság  
 rajzban sau roz. de a kifejérés  
durcas

5) szept 8-án kezdtem Prótát festeni

szept 10-én rajz

6) szept 11-én barua bligys ömarchéps I.  
 " 13-án " II. szn

ez sikert támszau fo és a kifejérés  
sau roz. sét eljött de sajnos rajz hiba  
van benne. Az ör. kécsi és a szaj elhízt  
 az anyékos arcel üres. — Kivancsi vagy  
sikerül-e kejavitauone? Ha sikerül  
 ez leeme a legjobb eddig. — Épitan  
hamarosan át kellene terem a magos  
formitauonek, de előbb kestanulmaz  
kat szok festeni. 160x80 sz. sz.  
rajzok előtt niele tt festek hatalm  
Kellene virág modell tt tt tt

# Anhang 14.

Munkaevapló

Május 29 én önarckép

júni 1 " "

" 3 " "

júli 6 " (elouton)

" 8 rajz

" 9 " "

" 13 I. önarckép

" 14 II. "

" 19 I. "

" 22 II. "

" 23 I. 3m "

aug. 8 II. " 8 m

" 11 II. 4 m " utapán és család  
melkél

" 28 I. 4 m "

" 29 II. 5 m " és kékruhás önarckép (III) 4 m

sept 3 párnázás mindkettőn 5 és 6-odszor é  
III önarckép 2-4 m

" 7 II. 3 m

" 8 Pista előtti

" 10 rajz

" 11 IV. önarckép előtti

" 13 II. " 2-4 m

sept 6 - IV. önarckép 3 m

" 17 rendelet

" 23 I. önarckép 1 m

" 24 V. " 2-4 m

" 25 V. " 3-4 m

" 28 V. " 4-5 m 12 m

okt. 2 III. önarckép 4 m és IV. önarckép 4 m

Tagebuchs-Auszug 1943, Arbeitsverlauf der Selbstporträts



## Anhang 15



a.) Jazygische Bäuerin, 1970. Fotografie.



b.) Jazygischer Bauer, 1906. Fotografie

Jazygischer Bauer (Fotodetail)

Redemptus gazda hosszú mentében. Karcag (Jász-Nagykun-Szolnok vm.) – Györffy István felv. 1908. Néprajzi Múzeum, Budapest F 9399. [Der Landwirt Redemptus im langen Gehrock, Karcag, Komitat Jász-Nagykun-Szolnok. Foto: István Györffy, 1908. Museum für Völkerkunde, Budapest F 9399]. (Bild Nr. 91, 11.08.2008), URL: <http://mek.oszk.hu/02100/02152/html/08/446.html>

Jazygische Bäuerin (Fotodetail)

(11. 08.2008),

URL:

[http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/100\\_falu/Jaszdozsa/pages/013\\_bolcsotol\\_a\\_koporsoig.htm](http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/100_falu/Jaszdozsa/pages/013_bolcsotol_a_koporsoig.htm)

## Anhang 16.



Ausstellung 11.07.2008-3.10.2008  
Duna 1.0 Képfolyam [Donau-Bildstrom], Czóbel Museum, Szentendre

## **Lebenslauf**

Judith Hendricks-Sebesi-Josintzi

Geboren am 26. Juli 1945 in Budapest.

Wohnhaft in 1040 Wien, Möllwaldplatz 2.

Verheiratet mit Konsul Dr. Wilhelm Hendricks.

Nach der ungarischen Revolution am 28. November 1956 Flucht nach Österreich.

1966 Bundesrealgymnasium, Wien, Matura.

1966/67 Beginn des Studiums der Kunstgeschichte an der Universität Wien.

1967 Österreichische Staatsbürgerschaft

1973 Heirat

1985/86 Praktikum im Museum Nemzeti Galéria in Budapest für Restaurierung und Konservierung von Ölgemälden.

1999 Fortsetzung des Studiums der Kunstgeschichte an der Universität in Wien.

